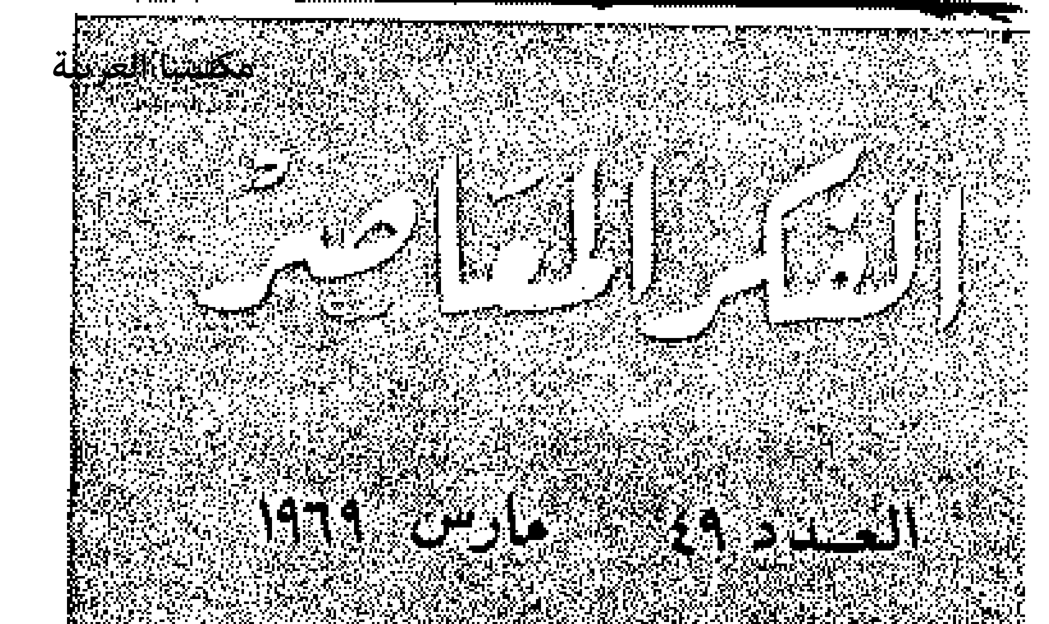



مكتبنا العربية
الفكر المعاصر
العدد ٤٩ مارس ١٩٦٩

العـدد
التاسع والأربعون
مارس ١٩٦٩

بين معرض و مؤتمر

د. فؤاد زكريا

شهدت القاهرة منذ أكثر من شهر ، افتتاح معرض الكتاب الدولي ، ومؤتمر نصرة الشعوب العربية . وبرغم أن وقتا غير قصير سيكون قد انقضى عند ظهور هذا المقال ، فاني أعتقد أن لهاتين الظاهرتين من الدلالة الدائمة ما يبرر الكتابة عنهما بعد مضى هذا الوقت ، وأن بينهما من نقاط الالتقاء ما يحق لنا معه أن نجمع بينهما فى مقال واحد .

حدثان لا تبدو بينهما من رابطة سوى وقوعهما فى وقت واحد وفى مدينة واحدة ، وفيما عدا ذلك فلكل منهما اتجاهه المستقل ، وهدفه الخاص ، وطبيعته المميزة التى تختلف عن طبيعة الآخر اختلافا جذريا .. هذان الحدثان هما **المعرض الدولى للكتاب** ، **ومؤتمر نصرة الشعوب العربية** اللذان شهدتهما مدينة القاهرة منذ ما يربو قليلا على شهر . لم يكن بين الحدثين — كما هو واضح — أى ارتباط ، ولم تجمعهما خطة مشتركة ، بل شاءت المصادفة البحتة أن يتزامنا ويتلازما ، وفيما عدا هذا الاتفاق العارض لم تكن تجمع بينهما أية رابطة : أحدهما حدث ثقافى بحت ، لا يهتم به الا عشاق القراءة والاطلاع ، ولا هدف له الا نشر ألوان شتى من المعارف المدونة على الورق بالكلمة المطبوعة ، والثانى حدث سياسى صرف ، يتناول القضية المصيرية التى تواجه الشعوب العربية ، ويستهدف تحقيق مزيد من الفهم لأصول هذه القضية على أوسع مستوى عالمى ممكن . **فهل يتصور أحد تباينا أشد من ذلك الذى يقوم بين معرض للكتب ومؤتمر للسياسة ؟ .**

لقد كان الحدثان متباينين حقا ، ولكنى لم أملك الا أن أراهما مظهرين لحقيقة واحدة ،

أو على الأقل جزءين لـــكل موحد ، فبرغم كل ما بينهما من تباعد ، كانت هناك ، فى نظرى ، رابطة عميقة تجمع بينهما ، وكانت هذه الرابطة فى رأيى أقوى بكثير من مصادفة التلاقى فى الزمان والمكان .

فما هما هذان الحدثان ؟ وما المعانى العميقة التى تجمع بينهما ؟

معرض القاهرة الدولى للكتاب :

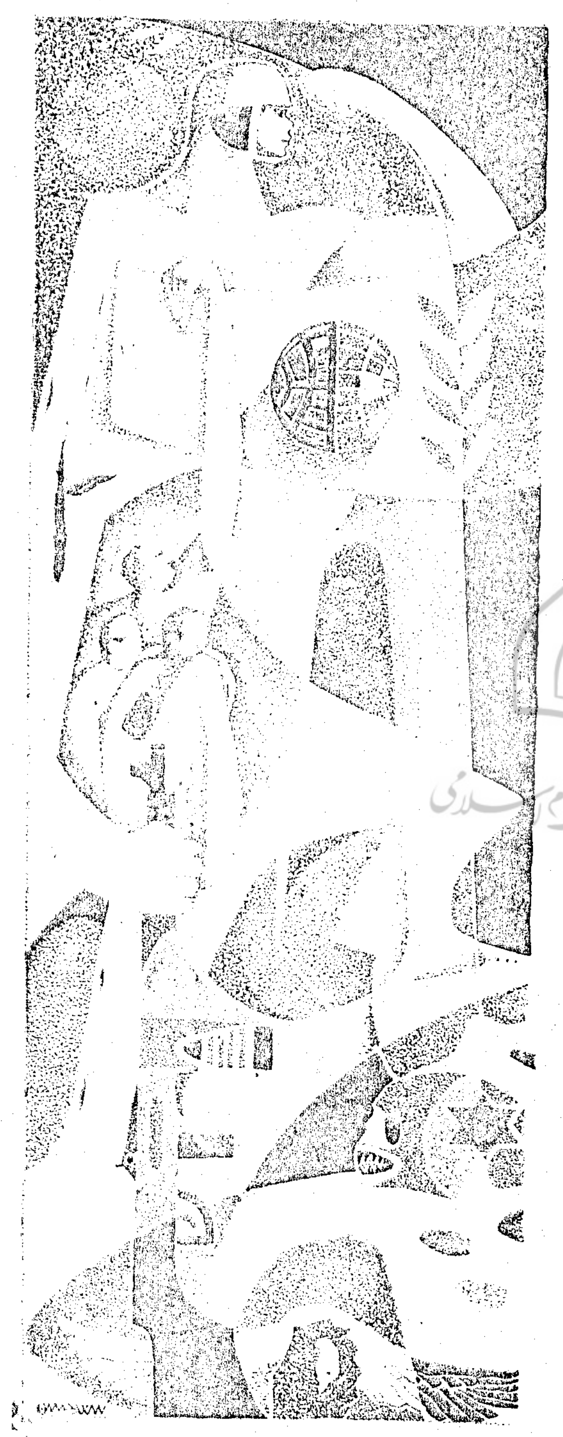
كان يوم الافتتاح مكفهر الجو منهمر المطر شديد البرودة ، وكنت أحسب ــ وأنا مدعو الى يوم الافتتاح ــ أننى لن أجد الا نفرا قليلا من المتجلدين الذين لم يملكوا ــ بسبب أو لآخر ــ أن يرفضوا الدعوات الموجهة اليهم لحضور الافتتاح . بل لقد بلغ بى التشاؤم حدا ظننت معه أننى قد أعود بعد دقائق من حيث أتيت ، وأن الافتتاح قد يؤجل الى وقت آخر أنسب ، فى جو أفضل . وما ان اقتربت من أبواب المعرض حتى شاهدت ما لم أكن أتوقع ، وما لـم يكن يتوقعه ــ على الأرجح ــ أشد الناس تفاؤلا بنجاح هذا المعرض .

كانت قاعـات العرض وأركانه محتشـدة بألوف مؤلفة من المثقفين الذين لم يكن معظمهم ــ على الأرجح ــ مدعوا ، ولكنه آثر ((**المغامرة**)) بحضور الافتتاح بلا دعوة ، كيلا يفوته هـذا الحدث العظيم . وكانت أرجاء المعرض الفسيحة غاصة بشبان وشيوخ وفتية وفتيات يتزاحمون حول رفوف العرض حتى ليكاد يدفع بعضهم بعضا وهم متراصون أمامها لا يريدون أن يفوتهم منها شيء .

ولم أســتطع ، فى زيارتى الأولى ، أن أتم الا قدرا يسيرا من ذلك العمل الذى كنت قد قدرت له دقائق معدودة ، وكان لابد لى أن أعود يوما آخر . وحرصت فى اختيارى لليــوم ، وساعات الزيارة ، بل وحالة الجو ، أن تــكون من الأوقات التى يقل فيها اقبال النـاس على معرض كهذا الى أدنى حد ممكن . ولكنى فوجئت بنفس الازدحام ، وبنفس التهافت على مشاهدة كل أركان المعرض ، ونفس الكتل البشرية الهائلة التى تتلهف شوقا الى العلم .

وثارت فى نفسى مشاعر فيها فرح عميق ، وفيها حزن وألم :

كنت مبهورا بوجود هذه الألوف الكثيرة من المثقفين المتعطشين الى المزيد من العلم والمعرفة ،



حتى ليتجشمون فى سبيل ذلك أشد العناء فى أقسى موجات الشتاء برودة وأغزرها مطرا ، ويتنازلون عن الكثير من مطالبهم الحيوية فى سبيل دفع ما لديهم ـ وربما ما لدى أقربائهم أو أصدقائهم ـ من جنيهات فى آخر أيام شهر هو ، بالنسبة الى الغالبية الساحقة منهم ، أشد شهور العام عسرا واملاقا . كان مشهدا رائعا أن يتدافع الألوف ، فى هذه الظروف القاسية ، ليدفعوا مقدما أثمان مؤلفات لن يتسلموها الا بعد حين ، وكنت تستطيع أن تدرك على الفور أن الغالبية الساحقة من هؤلاء انما اقتطعوا أثمان هذه الكتب من قوتهم الضرورى ، وربما من قوت غيرهم أيضا .

كان شيئا رائعا أن يتلاقى المثقفون ، وهم بطبيعتهم ميالون الى العزلة والتفرد ، فى هذا المكان الفسيح على غير ميعاد ، حتى غدا المعرض فرصة نادرة لكى يلتقى كل من فرقت بينهم شواغل الحياة ، وباعدت بينهم أعباء العمل .

كانت الألوف التى تدخل المعرض وتحرج منه طوال أيامه مظاهرة حية ، تلقائية ، تبعث الطمأنينة فى كل نفس تتوجس خيفة على مستقبل الثقافة فى بلادنا ، أو تخشى من أن تكون الأحداث العاصفة قد صرفت الناس عن حب العلم والحرص على التزود بالمعرفة .

ولكنى ، وسط هذه الفرحة الغامرة ، لم أملك الا أن أشعر بحزن وأسف عميق كلما أمعنت الفكر فى دلالة هذه الظاهرة . ذلك لأن هذه الألوف العديدة من عشاق الثقافة انما كانت تعبر ـ بتدفقها هذا على معرض الكتاب عن شىء آخر : **عن رغبة ملحة فى تجاوز نطاق العزلة الثقافية التى أوقعتنا فيها ظروف ربما كان معظمها خارجا عن ارادتنا .**

كان الاقبال الرائع على المعرض ، وعلى أقسام الكتب الأجنبية فيه بالذات ، يحمل معنى واحدا صريحا ، هو : **لنفتح نوافذنا كيما نجدد هواء المعرفة الذى نستنشقه ، ونتصل بالتيارات المتجددة للثقافة العالمية !** .

كان النجاح الساحق الذى لم يتوقعه أشد الناس تفاؤلا ، يعبر عن الحرمان بقدر ما يعبر عن حب العلم والاقبال عليه ، ويكشف عن ظمأ العقول الى مناهل الثقافة مثلما يكشف عن حرصها على المعرفة .

وكان لابد أن يثير هذا الاستفتاء الصامت ، الذى جاءت نتيجته اجماعا رائعا ، تساؤلا لا مفر منه : ما الذى ستفعله أجهزة الدولة ـ ولا سيما المالية منها ـ لمواجهة هذا المطلب الحيوى الملح ؟ هل نترك هذه الجماهير المتعطشة الى الثقافة تحلم طوال العام بما تتمنى أن تناله من مصادر المعرفة الانسانية ، ولا تحقق حلمها الا جزئيا ، خلال لحظات قصار هى تلك الأيام القليلة التى يدومها معرض ناجح كهذا ؟ ألم يحن الوقت للتفكير فى وسيلة لتحقيق هذا الحلم تحقيقا دائما ؟

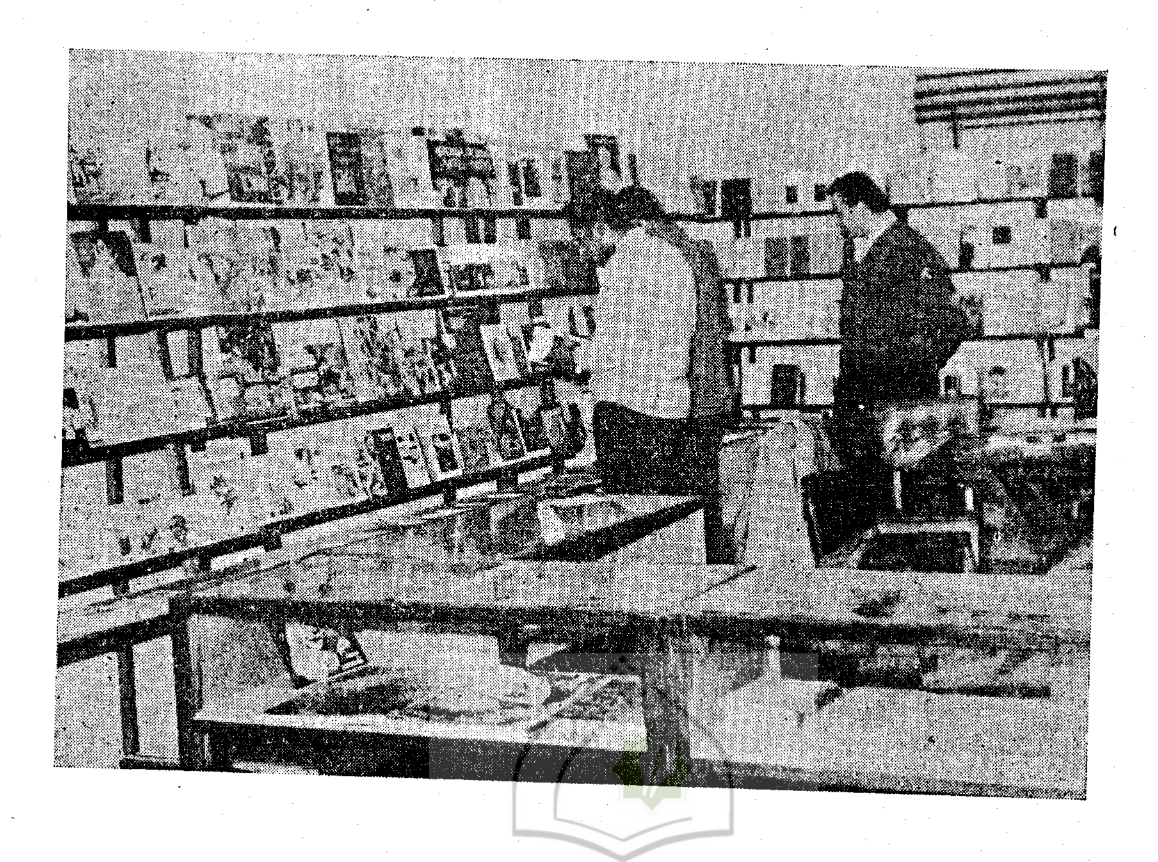
ان المرء لا يستطيع أن ينكر قسوة الظروف التى فرضت قيود استيراد المراجع العالمية ـ **من كتب ومجلات علمية** ـ على بلادنا ولكن المرء لا يستطيع أيضا أن ينكر ذلك الدليل العملى القاطع الذى قدمته هذه الألوف العديدة من الناس على حاجتنا الشديدة الى الاتصال بمنابع الثقافة الانسانية ، وعلى أن هذا مطلب مشروع لا يمكن تجاهله ، وبين هاتين الحقيقتين المتعارضتين يحار المرء ويكاد يعجز عن أن يجد لهذه المشكلة حلا .

ولكنى أحسب أن خير سبيل للخروج من هذا المأزق هو أن تجرى مقارنة أمينة بين الأمرين ، أعنى مقدار العبء الذى ستتحمله أجهزتنا المالية من النقد الأجنبى نتيجة لتيسير استيراد هذه المؤلفات ، ومقدار الخسارة التى يمكن أن تلحق بعلمنا وثقافتنا اذا فقدت الصلة بالتيارات العقلية الدائمة التجدد فى العالم . **وفى اعتقادى أننا لو أجرينا هذه المقارنة فى ضوء ما ندعو اليه من اصطباغ للدولة بالصبغة العصرية ، لكانت نتيجتها واضحة كل الوضوح .**

وربما كان من الحلول التى يمكن التفكير فيها ، ادخال الكتب والمراجع العلمية ضمن الموضوعات التى تتم حولها الاتفاقات الثقافية الدولية ، بحيث يكون تيسير استيراد المراجع جزءا من اتفاقاتنا الثقافية مع بلد كفرنسا أو انجلترا مثلا . .

تلك ، على أية حال ، أمور لا أنكر أنها تتجاوز قدرتى ، على اقتراح الحلول . ولكن هناك شيئا واحدا أعلمه علم اليقين ، هو أن تجربة ثقافية قد نجحت فى الشهر الماضى نجاحا يفوق التصور ، وان دلالة هذا النجاح ـ ايجابيا وسلبيا ـ واضحة كل الوضوح ، وهى تدعونا بالحاح الى اجابة مطلب مشروع لدى المثقفين وأهل العلم ، ستعود فائدته قطعا على البلاد ، فى المدى القريب والبعيد ، أضعافا مضاعفة .

وأحسب أننا ، بعد ما شاهدناه فى معرض الكتاب الدولى ، لا ينبغى أن يكون تساؤلنا ، من الآن فصاعدا ، عما اذا كان من الواجب تحقيق



الاتصال الثقافى بالعالم الخارجى عن طريق تيسير استيراد الكتب والمراجع العلمية ، **بل يجب أن** نسلم بهذا المبدأ تسليما قاطعا ، ولا يعود بحثنا **منصبا الا على الوسيلة التى يمكننا أن نحقق بها هذا الهدف النبيل .**

مؤتمر نصرة الشعوب العربية :

كنا دائما ، ولا نزال ، نقرأ فى صحفنا ونسمع فى اذاعاتنا شكوى مريرة من تقصير أجهزة الأعلام لدينا فى عرض وجهة النظر العربية من القضية الفلسطينية على العالم الخارجى ، ولكنا نادرا ما كنا نقرأ أو نسمع عن محاولة جادة لتعليل هذا القصور . والحق أننا لو أمعنا الفكر لتوصلنا الى نتيجة تبدو واضحة وضوح النهار . **وأعنى بها أن تقصيرنا يرجع فى الأغلب الى أننا نخاطب العالم الخارجى بلغة لا يفهمها ، أو بتعبير أدق ، نخاطبه كما لو كان هو عالمنا الداخلى ، أو بمزيد من الدقة نخاطب أنفسنا حين نظن أننا نخاطب الآخرين .**

واذا كنت اعد هذا العجز عن فهم عقلية الآخرين ، وعن مخاطبتهم على نفس المستوى الفكرى الذى يرتكزون عليه عيبا خطيرا ، فانى لا أعنى بذلك الدفاع عن أى نوع من النفاق السياسى الذى يتخذ فى الداخل موقف البطولة وفى الخارج موقف المهادنة ، والذى تعبر عنه الكلمة التى أصبحت مشهورة فى القاموس السياسى ، والتى تصف كل رأى حاسم بأنه انما صدر ((**للاستهلاك المحلى**)) فحسب ، مثل هذا النفاق فى رأيى لا يقل شرا عن العيب السابق، وكل ما فى الأمر أن القصور فى الحالة الأولى يتركز فى طريقة مخاطبة العالم الخارجى ، بينما هو فى الحالة الثانية ظاهر فى الطريقة التى يوجه بها الحديث الى الداخل ، والى المجتمع المحلى .

على أن الذى يعنينا ، فى هذا المقام ، هو طريقة دفاعنا عن قضيتنا العربية أمام العالم الخارجى ، وهى طريقة أعتقد أنها ظلت خلال وقت طويل مسئولة الى حد بعيد عن ذلك العداء الذى كان ذلك العالم يواجهنا به فى هذه القضية .

ولكم كان يحز فى نفس المرء أن يرى أعدل القضايا وأوضحها لا تلقى من العالم الا التجاهل أو حتى التحامل ، فى الوقت الذى كان فيه الغاصبون يجدون على الدوام أذنا صاغية أينما

حلوا . وانى لأذكر عن نفسى اننى طالما استمعت الى الخطب التى كان يلقيها مندوبو اسرائيل فى الأمم المتحدة ـ خلال فترة عملى بها ـ والحجج التى كانوا يرددونها هم وانصارهم فى الصحف الأمريكية والأوروبية ، فلا أجد فى هذا كله حجة واحدة يمكن أن توزن بميزان العقل السليم ، ومع ذلك تتفوق دعاياتهم على الدعاية العربية لأسباب من أهمها **قصور العرب الشديد فى الدفاع عن قضيتهم العادلة** ، وما زلت أذكر تلك الخطب المنبرية التى كان يلقيها مندوب مشهور من البلاد العربية ساعات طوالا يتحف بها الأسماع بشتى ألوان السجع والبيان « باللغة الانجليزية » بل ويخفض الصوت فى الالقاء ويرفعه هادراً بطريقة الخطابة الرخيصة التى لم تعد تقنع أحدا حتى من العرب انفسهم .. وما زلت أذكر شعور الاستياء الذى كان يعم الجميع حتى الميالين منهم الى العطف علينا ، كلما سمعوا هذا الخطيب الفصيح وهو على المنبر يصيح .

ومن جهة أخرى فانى اذكر أننى قرأت منذ عهد ليس بالبعيد عرضا كاملا لوجهة النظر الاسرائيلية فى مجلة أوروبية مشهورة خصصت عددا ضخما لهذا الغرض . وبرغم أن الاسرائيليين حشدوا كل ما فى جعبتهم من طاقات ، وكرسوا كل ما وسعهم من أجل تقديم عرض كامل لموقفهم من النزاع العربى الاسرائيلى يغطى جميع أوجه هذا النزاع ويلقى الضوء على كل جوانبه ، فانى لم أجد فيهم كاتبا واحدا ارتكز فيما قاله على أساس متين ، أو قدم سببا واحدا لتصرفات الصهيونية يقنع العقل النزيه المحايد . بل ان الاحساس بالاثم كان واضحا عند الكثيرين مع تفاوت فى درجات الوعى والتصريح به ، أما المتعصبون الذين تركوا ضمائرهم جانبا فلم تكن لديهم حجج على الاطلاق بل كان منطقهم الوحيد هو منطق القوة والاستعلاء .

والاعتراف بالأمر الواقع ، مع تجاهل كل الاعتبارات الأخلاقية والعقلية . هذا الارتكاز على المشاعر اللاعقلية ، وعلى الأمانى الخيالية أو على الأمر الواقع الغاشم كان ولا يزال هو السند الوحيد لدعاة الصهيونية ومع ذلك لم يكن هناك من يتصدى لفضح هذا الأساس للدعاية المعادية لوجهة النظر العربية فى هذه القضية الحاسمة ، بل كان كثير من العرب يقفون بدورهم على أرض لا عقلية فى محاربتهم للصهيونية فاذا تحدث الاسرائيليون عن أحلام أرض الميعاد ـ او على الأصح أوهامها ـ تحدث العرب عن الأماكن المقدسة التى ينبغى الا تقع فى أيدى اليهود ، أو عن استحالة قيام قائم لدولة يهودية بناء على وعد سماوى مؤكد ، أو عن حرب صليبية جديدة بين الاسلام واليهودية . وكلها آراء لا تجد من العالم الخارجى أذنا صاغية ، وان كانت تجد ـ داخل المحيط العربى ذاته ـ استجابة قوية .

وفى اعتقادى أن مؤتمر نصرة الشعوب العربية الذى شهدته القاهرة منذ شهر مضى كان نقطة تحول حاسمة فى هذا المجال . ولا أقول ان هذا التحول الحاسم يرجع الى موقف الضيوف الأجانب ، الذين كان معظمهم شخصيات كان من النادر أن تجد من يؤيدنا على هذا المستوى الرفيع فى الدول التى ينتمون اليها بل **ان التحول الهام فى رأيى هو فى طريقة عرضنا نحن لوجهة نظرنا بوصفنا شعبا عربيا يدافع عن قضية عادلة .**

فلأول مرة نجد تأكيدا حاسما للفكرة القائلة ان الدعاية الصهيونية ترتكز على أساطير وخرافات لا عقلية . وأحسب أننا لو جعلنا من هذه الفكرة محورا لدعوتنا الى قضيتنا لحققنا فى ذلك نجاحا يفوق كل ما نتخيل .

ذلك لأن العالم الخارجى ، ولا سيما فى الدول التى أحرزت قسطا من التقدم ، ميال بطبيعته الى كل ما هو عقلى ، وهو يزداد ايغالا فى هذا الاتجاه بمضى السنين ، وباستمرار التقدم . وحين نعلن نحن اننا نقف فى صف الفهم العقلى للامور ، ونثبت أن أعداءنا خارجون على أحكام العقل ومنطقه ، فاننا نجنى من وراء هذا الموقف أعظم الفائدة .

لقد كان دعاة اسرائيل ، ولا يزالون ، يرتكزون على أساطير وخرافات ، ابتداء من أسطورة الأرض الموعودة حتى خرافة الدولة القائمة على الدين . ولابد ان يحترم العالم كل صوت يرتفع مؤكدا ان هذه الدولة تستهين بكل ما سعى الانسان الى تحقيقه ـ طوال العصر الحديث ـ من فصل بين الدين والدولة ، ومن عزل للكهنوت عن الحكم ، وأنها تستخف بالعقول ، بل توجه اليها اهانة بالغة ، حين تجعل لمجموعة من الناس حقا فى بلد تركها قوم يفترض ـ زورا ـ أنهم اجدادهم منذ عشرات المئات من السنين . وكلما اجتهدنا فى كشف العناصر المعادية للعقل ، والقائمة على الخلط بين الأمنية والواقع ، أو بين الأحلام الخرافية والحقيقة التاريخية ، اكتسبنا بذلك مزيدا من احترام العالم الخارجى ،



ولا سيما البلاد المتقدمة شرقا وغربا . ومن المؤكد أن موقفا كهذا سيدفع اسرائيل الى التطرف فى الدفاع عن وجهة النظر اللاعقلية ، محاولة اثارة مشاعر العالم المسيحى - مثلا - بالاهابة بالتراث اليهودى المسيحى المشترك ، ولكنها حين تفعل ذلك انما تزيد من قوة السلاح الذى نملكه ، سلاح المعقولية التى تترفع على الخرافة وتعلو على الأسطورة .

ولعل من أروع النتائج الأخرى التى أسفر عنها هذا المؤتمر ، الى جانب اظهار الجانب المعقول من قضيتنا ، تحديد هدف هذه القضية على نحو حاسم . ذلك لأن الافتقار الى التحديد الواضح للهدف كان من أظهر عيوبنا الفكرية طوال العشرين عاما التى مرت على قيام دولة اسرائيل .

كان المفروض أن نحدد لأنفسنا ، عن وعى ، هدفا نسعى بطريقة منظمة مخططة الى تحقيقه بكل الوسائل . وكان المفروض أن ندرس بدقة كاملة ، قبل اعلاننا لهذا الهدف ، مدى قدرتنا على تحقيقه ، حتى لو لم يكن ذلك ممكنا الا فى المدى البعيد . وكان المفروض ألا نعلن الا الهدف الذى يتمشى مع امكانات التحقيق والتنفيذ الفعلى . ومن ثم فقد كان من الواجب مثلا ، حين يعلن البعض أن هدفنا هو القاء اليهود فى البحر ، أن يتساءلوا : هل ستسمح بذلك الأحوال السائدة فى العالم ، وعلاقات القوة التى تربط بين أطرافه ؟ وهل لدينا الامكانات الكفيلة بتحقيق هذا الهدف ؟ وحتى لو كان الجواب عن السؤالين بالايجاب ، فقد كان من الواجب رسم الخطط السياسية والاقتصادية والعسكرية المؤدية الى هذا التحقيق ، ولو على المدى الطويل ، قبل أن نتخذ من هذا الهدف شعارا نردده . وبالاختصار ، كان من الواجب أن نحدد لأنفسنا منذ البداية غاية محددة نسعى اليها ، ونختارها على أساس راسخ من الدرس والتخطيط والتحليل . ولكننا ، للأسف ، كنا أحيانا لا نحدد لأنفسنا هدفا على الاطلاق ، بل نسلك سلوكا عشوائيا تحدد الحوادث اتجاهه ولا يحدد هو اتجاه الحوادث ، أو كنا أحيانا أخرى نحدد هدفا لا يتمشى قط مع امكاناتنا ، ولا يمكن أن تسمح موازين القوى الفعلية فى العالم بتحقيقه ، ونظل نوهم أنفسنا بأننا على كل ذلك قادرون .

لذلك كان من الاتجاهات الرائعة التى تبلورت فى المؤتمر ، وفيما تخلله وأعقبه من المناقشات ، تحديد هدف واضح للعمل السياسى العربى ، هو أننا لا نريد أن نلقى اليهود فى البحر ، ولا نسعى الى ابادتهم كشعب ، بل نسعى الى اقامة دولة فلسطينية يتعايش فيها العرب مع اليهود دون تعصب عنصرى أو ضيق أفق لا عقلى . انه هدف قد يبدو فى الآونة الحاضرة عسير المنال ، ولكنه - على الأقل - يمكن أن ينال احترام الكثيرين وتقديرهم ، ويتمشى مع نزوع العالم الى التخلص من شتى مظاهر التعصب والعنصرية ، والأهم من ذلك كله أنه هدف انسانى ، يستطيع أن يفهمه كل من يحترم الانسان .

ومجمل القول ان تحولا هاما فى موقفنا ازاء قضيتنا المصيرية قد لاحت تباشيره فى هذا المؤتمر ، وما علينا الا أن ننمى البذور القوية التى غرست فيه ونوجه عملنا ، فى ميدان الدعوة والاعلام على الأقل ، فى هذا الاتجاه الايجابى البناء .

بين المعرض والمؤتمر :

ماذا عسى أن يكون بين هذين الحدثين من أوجه الاتصال ، فيما عدا أن كلا منهما كان فى



ذاته مدعاة للتفاؤل ؟ أيستطيع المرء أن يجد صلة على أى نحو ، بين معرض ثقافى ومؤتمر سياسى ، الا اذا تصنع فى ايجاد هذه الصلة وتعمد أن يقرب قسرا بين ظاهرتين تنتمى كل منهما — بحكم طبيعتها الضرورية — الى مجال مستقل تماما عن مجال الأخرى ؟ الحق أننى وجدت بين الظاهرتين — دون تصنع أو تكلف — تقاربا وثيقا لا يحتاج المرء الى التنبه اليه عن وعى لكى يدرك ما بينهما من روابط ودلالات مشتركة .

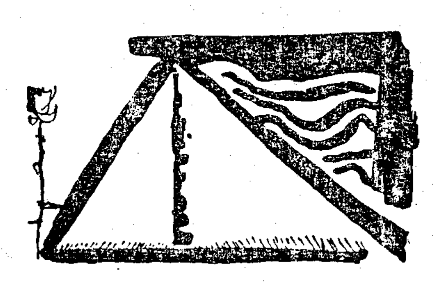
فالمعرض ، من حيث هو وسيلة لتوسيع آفاق معارفنا ، هو مظهر من مظاهر الرغبة فى اكتساب أحد الأسلحة الحاسمة — وربما أكثر الأسلحة حسما — فى المعركة ، وأعنى به سلاح العلم والاستنارة واتساع الأفق . أو بعبارة أخرى ، فبين المعرض الذى نقدم فيه الى أمتنا غذاء عقليا هى أحوج ما تكون اليه ، والمؤتمر الذى نحسن فيه عرض قضيتنا والدفاع عن وجهة نظرنا فيها ، علاقة واضحة هى أشبه ما تكون بعلاقة الأسباب بالنتائج ، أو الوسائل بالأهداف .

وفضلا عن ذلك فان كلتا الظاهرتين تدل على الاتجاه الى احترام العقل والسعى الى تحقيق مطالبه ، سواء أكان ذلك على مستوى المعرفة الخالصة ، أم على مستوى التطبيق العملى على أهم القضايا التى تشغل أذهاننا فى الآونة الراهنة .

ولعل أهم أوجه التقارب بين الظاهرتين هو ما تعبران عنه من سعى الى الانفتاح على العالم وازالة الحواجز التى تحول بيننا وبينه . فكلتاهما محاولة جادة مخلصة للتفاهم مع العالم الخارجي والتبادل معه فى ميدانين من أكثر الميادين حيوية: **ميدان العلم ، وميدان السياسة .**

وأخيرا ، فالظاهرتان تشتركان حتى فيما تفتحانه أمامنا من طرق للأمل فى المستقبل . فهما معا تبشران بانتهاء عهد قديم من الانعزال وانعدام التفاهم ، وتؤذنان بسياسة جديدة لا مجال فيها لضيق الأفق أو الجمود — سياسة نشعر فيها ، عن وعى كامل ، بالعالم المحيط بنا ، ونشارك ايجابيا مع شتى تياراته واتجاهاته ، ونتبادل معه الخبرات فى تفاهم متبادل ، وفى ظل أعظم ملكة وهبت للانسان — وأعنى بها ملكة العقل .

فؤاد زكريا



التاريخ الجديد ومستقبل الكتابة التاريخية

د. محمد عبد الرحمن برج



كان الاعتقاد العام حتى عهد قريب بأن **التاريخ الجديد** يعنى ذلك النوع من الكتابة التاريخية الذى يطرح جانبا ذلك المفهوم القائل بأن التاريخ ما هو الا تناول للسياسات الماضية ٠ وكان معنى ذلك أن على المرء اذا أراد أن يكون من مدرسة التاريخ الجديد أن يتحول من معالجة أصل الحلف المقدس مثلا الى تحليل للصراع الطبقى فى العصور القديمة أو دراسة لتاريخ العلم الطبيعى فى العصور الوسطى أو تحليل نفسانى لشخصية **فولتير** أو دراسة لتطور النظام القضائى الحديث أو التقدم فى علم الطب منذ سقوط المدرسة الأبوقراطية ٠ لكن الأمر ليس بهذه السهولة **فالتاريخ الجديد يتضمن شيئين معا : برنامجا خاصا بمضمون التاريخ ، ومجموعة جديدة من المؤهلات اللازمة للاشتغال بالتاريخ ٠**

> ● التاريخ الجديد يتضمن شيئين معا، برنامجا خاصا بمضمون التاريخ ، ومجموعة جديدة من المؤهلات اللازمة للاشتغال بالتاريخ.
>
> ● الكتابة التاريخية هى اعادة صياغة تاريخ الحضارة ككل باعتبار ان التاريخ هو كل ما تعرفه عن كل شىء فعله أو فكر فيه أو شعر به أو كان يأمل فيه الانسان .

ثورة فى كتاب التاريخ

ولقد كان الاعتقاد حتى عصر **فون رانكه** أن الكاتب القدير صاحب الأسلوب الأدبي مؤهل تماما لأن يكون مؤرخا ٠

رغم وجود قلة من الكتاب أمثال **بوليبيوس ومابليون** ممن كانوا يصرون على مؤهلات خاصة وتدريب معين ينبغي أن يعد له المؤرخ • ثم جاء فون رانكه ومن بعده يؤكدون أنه لابد من اعداد الفرد قبل أن يشتغل بالتاريخ وذلك بتدريبه تدريبا طويلا فى مبادىء نقد الوثائق والفهارس التاريخية • ثم كانت الثورة الكبرى التى أحدثها الأستاذ **جيمس هارفى** روبنسون فى هذا المجال • وقد ولد روبنسون سنة ١٨٦٣ بالولايات المتحدة الأمريكية وعاش حتى عام ١٩٣٦ ويتفق الجميع على أنه كان الشخصية الرئيسية التى وهبت نفسها للرقى بالتاريخ الثقافى ، ومن أشهر كتبه كتابه الذى ظهر سنة ١٩١١ والذى أسماه التاريخ الجديد والذى تضمن نظرته الفريدة والجديدة للتاريخ • واذا كان قد تأثر بالمؤرخ الألمانى الشهير لامبرخت فانه اختط لنفسه منهجا فريدا لكى يصبح بحاثة غير متميز للبشرية أو **للكوميديا الانسانية** ، كما يسميها هو •

كان روبنسون انسانا مفكرا يبحث عن الحقيقة دون ملل أو كلل • ولقد تجلت بداية انفصال روبنسون عن التاريخ التقليدى فى نظرته الأصيلة للثورة الفرنسية حيث وجد نفسه يعود الى الوراء بحثا عن أصل الانسانية • ولقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله انه فى العشرين سنة التى أعقبت وظيفته الأولى كمحاضر فى جامعة بنسلفانيا انتقل من الاهتمام بمسائل السياسة الحديثة الى الاهتمام بالمادة الهلامية التى نشأت منها الحياة ذاتها • ويؤكد روبنسون أنه استقى من علم الحيوان النظرية الخاصة بالوراثة وطبقها بخصوص تفسير المادة التاريخية • **ولذلك نجده وقد تأثر كثيرا بالاتجاهات الثورية التى أخذت تنادى بضرورة البحث عن الأصول** • ثم ازداد وتحسن فهمه لكيفية تطور الفكر والثقافة • وهذا هو الذى جعله يتحول الى الرأى القائل بأهمية تفسير مادة التاريخ • فوصف روبنسون مهمة الكتابة التاريخية **بأنها اعادة صياغة تاريخ الحضارة ككل باعتبار أن التاريخ كما يقول روبنسون ، كل ما نعرفه عن كل شىء فعله أو فكر فيه أو شعر به أو كان يأمل فيه الانسان** •

ويحمل هذا المفهوم الموسع لمجال وعمل التاريخ متطلبات رئيسية وهى على وجه التحديد نوع من التدريب يمكن المؤرخ أن يقوم بأعباء مهنته بثقة ونجاح • ولابد أن يشمل هذا التدريب الموسع فى المحل الأول على **المام كامل بطبيعة الانسان وعلاقاته ببيئته الطبيعية والاجتماعية** ، **الأمر الذى يمكن المؤرخ من تصوير المراحل المختلفة لتاريخ الحضارة** • كذلك لابد أن يعد المؤرخ لدراسة التطور فى النظم البشرية وهو الذى يؤكد سيطرة الانسان التدريجية على بيئته المادية • وبمعنى آخر فان على أبناء مدرسة التاريخ الجديد أن يدربوا – كأمر أساسى – على دراسة علم الأجناس وعلم النفس والاجتماع الى جانب ما يدربون عليه من علوم أخرى •

وسوف نعود فى جزء لاحق من هذا المقال الى توضيح ما ينبغى أن يدرب عليه المؤرخ بالتفصيل • ولكن ينبغى أن نوضح أولا ما هى مهام التاريخ الجديد •

مهام التاريخ الجديد

هناك مهمتان رئيسيتان للتاريخ الجديد هما :

١ – دراسة الحضارات فى العصور الحديثة دراسة كلية

٢ – تتبع جذور الثقافة والنظم الحديثة •

ويرى أصحاب المدرسة الجديدة فى التاريخ بالنسبة للمهمة الأولى أنه اذا ما أردنا على سبيل المثال أن نصور حضارة عصر بركليز ، فان المقياس الذى نقيس به أهمية الأحداث التى وقعت فى عصر ينبغى أن يكون من واقع عصر بركليز نفسه وليس من عصر المؤرخ • ويرون أنه بسبب عدم توافر هذه الناحية أن رسم مؤرخو العصر المسيحى صورا مشوهة عن الثقافة الوثنية •

ومن ناحية أخرى فان معالجة المهمة الثانية من مهام التاريخ الجديد وهى على وجه التحديد تتبع السمات المميزة للحضارة المعاصرة ونظمها • ويتطلب ذلك أن المقياس الذى نقيس به أهمية هذا الجانب أو غيره من جوانب الثقافة هو توافقه مع العصر الحاضر • كذلك اذا كان علينا أن نعطى صورة حقيقية للاتجاهات الفكرية فى حركة الاصلاح الدينى البروتستنتينية فاننا سوف نحتاج الى التركيز على دراسة العقيدة الدينية أكثر من التركيز على الآراء الاقتصادية التى جاءت عرضا لدى كل من **لوثر وكالفن** وغيرهم •

ويوضح ذلك حقيقة هامة هى أن الحدث التاريخى أو الظاهرة الثقافية ليست أمرا مطلقا يمثل شيئا بعينه ، وانما كل حقيقة من حقائق التاريخ لها أهميتها النسبية من النواحى التالية :

١ – أهميتها فى العصر الذى كانت جزءا منه •

٢ ـ انعكاسها على جذور الحياة المعاصرة ٠

تاريخ الكتابة التاريخية

ولقد يتساءل البعض أليس هناك تقويم مطلق ومثـالى ؟ نحن نتفق مع ما يقـوله دكتـور **هارى المربارنس** فى كتـابه « **تاريخ الكتابة التـاريخية** » ـ أنه ليس هنـاك مثـل هـذا التقييم المطلق ٠ لكن الأمر الذى لا شك فيه أن قيمة المادة التاريخية فى شرح حضارتنا المعاصرة ينبغى ألا تعلو على قيمتها قيمة أخرى ٠

ويقودنا هذا القول عن القيمة النسبية للمادة التاريخية الى مشكلة تنظيم المادة التاريخية فى ضوء المفاهيم والاتجاهات الحديثة ٠

لقد كان الأمر بسيطا غاية البساطة حين كان البناء الكامل للتاريخ من الأحداث السياسية وحدها ٠ أما الآن فلم تعد هناك فئة واحدة من الأحداث التـاريخية يمكن أن تستقدم كأساس لتنظيم المادة التاريخية ٠

ويرى البعض أنه مع انهيار الدعامة السياسية للبناء التاريخى يمكن للمؤرخ أن يركز على الكيان القومى ، وأن يكتب قصة الثقافة الفرنسية والثقافة الايطالية والاسبانية وهكذا ٠ لكن الرد على ذلك هو أننا حين ننظر الى التاريخ من وجهة نظر تطور الثقافة والنظم يصبح واضحا لدينا أنه لا يمكن أن يوجد شىء اسمه التاريخ القومى ٠ والواقع أن الأمة التى اعتبرت فى يوم من الأيام كيـانا سياسيا لم تعـد كذلك بعد أن جاء **رينان** ، **وزانجويل** ، **وزيمرن** وغيرهم ممن أنكروا الأساس السياسى واعتبروا الأمة وحدة ثقافية ٠

كذلك لا يعترف أصحاب المدرسة الجديدة فى التاريخ بالتقسيم التقليدى له الى قديم ومتوسط وحديث ٠ فلقد أصبح واضحا أن أى تاريخ مبنى على تسلسل عدد من السنين لا أهميـة له على الاطلاق ٠ فاستمرار التاريخ يثبت عدم جدوى تقسيمه الى فترات وعصور ٠ يضاف الى ذلك ان علم الأجناس البشرية والتاريخ الثقافى يثبتان أن العناصر المختلفة فى التركيب الثقافى المعقد لها معدلات تطور متباينة الغـاية ، وأن الجوانب الدينية والجمالية من الثقافة لا تخضع لأى قوانين خاصة بالتطور أو التقدم ٠

ويرى أصحاب هذه المدرسة الجديدة أنه لابد من فرض قيود دقيقة على كل من يشتغل بالتاريخ ، وأن يكون شأن التاريخ فى هذه الناحية شـأن الطب ٠ فالطب والجراحة قد ازدهرا بدرجة لم لم يكن يتوقعها أحد منذ أقرت وفرضت قيود علمية على ممارسة هذه المهنة ٠ وكما أنه فى مجال الطب لا يعطى حق ممارسة مهنته الا من أوتى قدرا معينا من الدراسة والتدريب فيه ، كذلك ينبغى أن يكون شأن التاريخ ٠ فعلينا أن نفرق فى دقة بين المؤرخ الحقيقى وناسخ السجلات أو الوثائق ٠ فالشخص الذى يقوم بجمع الوثائق وتحريرها لا يمكن اعتباره مؤرخا مهما بلغت خدماته من قيمة بالنسبة لعلم التاريخ ، فهو لا يزيد عن ذلك الشخص الذى يجمع ويصنف قطع الأثاث القديم لوضعها وعرضـها فى متحف ٠

اعداد المؤرخ الجديد

وهنا يجىء دور الحديث عن التدريب الفنى المطلوب فى المدرسة الجديدة للتـاريخ ٠ فالمؤرخ المبتدىء سيظل كما كان دائما فى حاجة الى اعداد شامل فيما يتعلق بمبـادىء البحث فى الوثائق والنقوش والآثار ٠ بل ان التدريب فى هذا المجال سيكون حتما أكثر اتساعا وشمولا عن ذى قبل ٠ فدارس التاريخ القديم اليوم مطالب بالتعرف على كل ما أمكن جمعه من نقوش وأكثر من هذا فهو مطالب بأن يكون ملما الماما كاملا بآثار ما قبل التاريخ وبكل ما يتعلق بعملية التسجيل فى هذه العصور السحيقة ٠ وعلى المؤرخ المبتدىء من وجهة نظر المدرسة الجديدة ـ الالمام بأساليب الحفر الميكانيكى والتصوير الجوى ٠ ففى دراسة التاريخ الحديث هناك حاجة فعلية لقدر من المعلومات الفنية يفوقه كثيرا ما كان مطلوبا لدراسة وبحث وثائق العصور الوسطى حيث كان أهم شىء هو اتقـان اللغات اللاتينية واليونانية بالاضافة الى الالمـام بالعلوم الأخرى لدراسة ونقد الوثائق ٠ فاذا ما تم ذلك يستطيع المرء أن يمضى قدما فى دراسة التاريخ بمعاونة قائمة مصطلحات اللاهوت ٠ أما الدارس الذى يبحث فى التاريخ المعاصر فهو مواجه بعدد أكبر من المطالب ٠ فهو لابد أنّ يكون ملما بشتى أنواع المعرفة يعرف عن المحاسبة والتكنولوجيا وعناصر النظام المالى والاقتصادى ومصـطلحات العلوم السياسية المعاصرة وأسس النقل ومبادىء علم التطور البيولوجى والطبيعة والكيمياء بل هو مطالب بأن يلم بدراسـة لعـلم وظائف الأعضاء والصحة وغيره من العلوم ٠

يلى ذلك ضرورة اكتسـاب المـؤرخ للنظرة التاريخية الحقة والسبيل السليم اليها هو الالمام الكامل بوجهة النظر القائلة بالتطور ٠ فالمؤرخ لابد وأن يفكر والأصول والجذور ماثلة فى ذهنه تماما كما يقوم الطبيب بالعلاج فى ضـوء التشخيص ودراسة تاريخ المرض عند مريضه ٠

ومن ثم فان المؤرخ لابد وأن يكون ملما الماما كاملا بعمليات التطور الكونى والبيولوجى والثقافى والنظمى ، كما أن عليه أن يعود نفسه على التفكير فى الانسان فى ضوء عمليات ومصطلحات التطور .

فالتطور اذا بالنسبة للمؤرخ شأنه شأن الديناميكا لعالم الطبيعة ، وبمعنى آخر فانه ينبغي أن نصر على أن الشخص الذى يريد أن يكون مؤرخا لابد وأن يكون من البداية ذا عقلية تاريخية ٠

وعلى المؤرخ بعد ذلك أن يلم بالمبادىء والحقائق الرئيسية لعلم الأجناس البشرية يضاف الى ذلك ضرورة المامه بالأهمية التاريخية الأساسية باتصال الثقافات على المستوى العالمى ٠

ولابد لدارس التاريخ على طريقة المدرسة الجديدة أن يلم الماما كاملا بالانسان وسلوكه العادى والشاذ وأن يلم كذلك **بأسس علم النفس التحليلى** الذى يلقى كثيرا من الضوء على التحريك اللاشعورى للانسان ٠ كذلك لابد وأن يكون المؤرخ ملما الماما كافيا بحقائق **علم النفس الاجتماعى** حتى يمكنه توضيح تأثير سيكولوجية الجماعات على الانسان ٠ كذلك لا يمكن للمرء أن يكون مؤرخا من وجهة نظر المدرسة دون أن يكون على دراية بعلم الاجتماع وبالعلوم الاجتماعية الخاصة وهى **الاقتصاد ، السياسة ، القانون ، والأخلاق** وما اليها ٠ فالتاريخ ليس الا سجلا لتطور الانسان كما نصت به بيئته الاجتماعية ٠ ومن ثم فانه يستحيل تماما فهم هذا السجل فهما سليما دون أن يكون هناك معرفة علمية بحقائق وتفاعل الحياة الجماعية كما يشرحها علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية الخاصة ٠ فضلا عن ذلك لابد للمؤرخ الذى يحاول القيام بوضع مؤلف تفصيلى عن التاريخ الاقتصادى أن يلم الماما كاملا بكل فرع من فروع علم الاقتصاد الحديث وكذلك بالاحصاء الاقتصادى ، كذلك اذا ما أراد المرء أن يكتب عن تاريخ العلم والجمال فلا بد وأن يضيف الى تدريبه العام تدريبا خاصا بالعلوم الطبيعية أو الفنون الجميلة ٠

وقد يذهب البعض الى أن مثل هذا البرنامج الطموح لاعداد المؤرخ فى المدرسة الجديدة للتاريخ أمر يستحيل التحقيق ٠ لكن أصحاب هذه المدرسة يردون بأن هذا القول غير دقيق وخادع اذ أنه من السهولة بمكان تحقيقه بنفس القدر الذى ندرك به ونقر ضرورة الاعداد لممارسة مهنة الطب أو الهندسة ٠ فهناك فى الجامعات مناهج ما قبل الدخول فى دراسة الطب ، ثم هناك ما يلى هذه البرامج من تدريب طبى فهى ٠ وبمرور الزمن سوف يكون هناك مناهج ما قبل الدخول فى دراسة التاريخ ٠ ثم تكون هناك مدارس التاريخ المحترفة ومدارس العلوم الاجتماعية التى يمكن فيها وبواسطتها تحقيق ذلك البرنامج التعليمى ٠

وقد يقول البعض وعلى سبيل الاعتراض أن قليلا من دعاة المدرسة الجديدة فى التاريخ أنفسهم هم الذين يستطيعون اجتياز الاعداد المرغوب فيه للمؤرخ ٠ وقد يكون ذلك صحيحا فى رأى أصحاب هذه المدرسة ٠ وربما كان الأستاذ **روبنسون** نفسه أول من أقر بأنه لم يكن سوى مبتدىء متواضع فى كل جانب من جوانب الاعداد الخاص لطلاب التاريخ فى المدرسة الجديدة ٠

الجديد فى التاريخ الجديد

يرى أصحاب هذه المدرسة ما يأتى :

أولا : أن التاريخ الجديد هو أكثر من مجرد مفهوم جديد حول مجال وغرض التاريخ فهو يحمل معه الزاما باعداد أكثر عمقا وتنوعا لمهنة المؤرخ ٠

ثانيا : ان التاريخ الجديد جديد من ناحية اتساع قبول المفهوم الموسع للتاريخ وازدياد الاعتراف بأهمية العلوم الاجتماعية فى تدريب واعداد المؤرخ وكذلك من ناحية اتجاه التاريخ للبحث عن الأصل وهو الاتجاه المأخوذ من علماء البيولوجيا وفلاسفة التطور ٠

ثالثا : ارتبطت المدرسة الجديدة فى التاريخ بأسماء لامعة أمثال **لامبرخت** المؤرخ الألمانى الشهير (الذى عاش ما بين عامى ١٨٥٦ ـ ١٩١٠ وصاحب الموسوعة الخالدة عن التاريخ الألمانى والتى ظهرت فى اثنى عشر مجلدا ما بين ١٨٩١ ـ ١٩٠٩م ولقد نظم لامبرخت مادته حول الرأى القائل أن كل فترة من فترات التاريخ لها سمة سيكولوجية شاملة وغالبة ولم يهمل لامبرخت التاريخ السياسى ولكنه جعله تابعا للتاريخ الاقتصادى والثقافى ٠ ولقد نجح فى سنة ١٩٠٩ أن يؤسس فى ليبزج بألمانيا معهدا لدراسة الحضارة العالمية ٠

كما ارتبطت هذه المدرسة باسم ردبنسون ارتبطت باسم المؤرخ الانجليزى الشهير **فرنسيس سيدنى مارفن** ومن أشهر كتبه الماضى الحى وقرن الأمل وفيهما تتضح قدرته على التحليل والتوضيح والشرح التاريخى ٠ وارتبطت هذه المدرسة فى فرنسا باسم العلامة **هنرى بير** وقل أن نجد أحدا من دارسى تاريخى الحضارة لا يعرف اسم ذلك الفيلسوف العالم والمؤرخ الذائع الصيت فلقد وضع مؤلفا عن تاريخ الحضارة تحت عنوان تطور الانسانية The Evolution of Humanity جاء فى مائة مجلد ولقد عمرت هذه السلسلة الى أقصى ما تصور لها صاحبها أن تعيش فلقد عاونه مئات المتخصصين الفرنسيين فى هذا الجانب أو غيره من تاريخ الحضارة ٠

رابعا : أما المهمتان الرئيسيتان للتاريخ الجديد فهما تصوير حضارات الماضى وتتبع تطور النظم الاجتماعية الرئيسية القائمة اليوم ٠ وأحد هذين المهمتين وهى الثانية أهم بكثير من الأولى

اذ أن أهم ما يمكن أن يسدى به التاريخ للبشرية فهم أفضل لعصرنا الحالى وقد يضيف البعض مهنة ثالثة وهى عمل دراسة عامة للتغير الاجتماعى . ولكن من الأفضل أن ينطوى هذا النوع من البحث تحت لواء علم الاجتماع التاريخى .

خامسا : لا يمكن اعتبار فئة واحدة من الأحداث التاريخية كافية لوضع اطار لتنظيم القصة الكاملة للتطور التاريخى للثقافة البشرية وينطبق هذا الكلام بصفة خاصة على الأحداث السياسية .

سادسا : لابد من التخلى عن النظرة الساذجة غير المقبولة اليوم والقائمة على غير أساس للتاريخ وهى نظرة المدرسة القديمة القائمة على دراسة الجانب السياسى للتاريخ .

سابعا : انه لمن الضرورى تدريب من يرغبون فى ممارسة التاريخ الجديد على أن يستبعدوا من أذهانهم فكرة أن الكاتب الأديب الذى يستخدم الأحداث التاريخية مؤرخ . فشأن الكاتب شأن الرسام الذى يرسم منظرا لموقف تاريخى . **فالتاريخ هو علم دراسة الحضارات الماضية والكشف عن أصل ثقافة اليوم** . ومن ثم فان على أبناء مدرسة التاريخ الجديد أن يلموا الماما كاملا بكل أنواع المعلومات اللازمة لتصوير ماضى البشرية وتتبع التطور الذى أتى بحاضرهم . ويتطلب ذلك تخطيطا جيدا للدراسات منذ أن يلتحق الطالب بالجامعة فصاعدا كما هو الحال فى اعداد الأطباء والمهندسين . **وباختصار فنحن لا نستطيع أن نستمر فى كتابة وتعليم التاريخ دون أن نأخذ فى الاعتبار طبيعة وسلوك الانسان .**

ثامنا : ان الأحداث التاريخية على درجة عالية من التعقيد لدرجة أن المؤرخ مهما كان تدريبه واخلاصه لن يتمكن من تحقيق حلم ليوبولد فون رانكه الا وهو تصوير الماضى تماما كما كان .

تاسعا : ان ما يقبله الجمهور ـ بما فى ذلك المؤرخين ـ على أنه الحقيقة التاريخية فى أى وقت من الأوقات سوف يعتمد على المناخ العقلى فى هذا الوقت قدر اعتماده على صحة الحقائق ذاتها .

عاشرا : ان ما يقبله المؤرخون والجمهور على أنه الحقيقة سوف يتغير كثيرا من وقت لآخر وذلك بتأثير العوامل العاطفية . ثم ان القيمة الحقيقية لمثل هذه الحقائق التاريخية تكمن فى مدى ما يمكن أن تقدمه لنا هذه الحقائق من عون لفهم الماضى والحاضر والتخطيط للمستقبل .

مستقبل الكتابة التاريخية

ويتصور رجال هذه المدرسة أنه لن يأتى عام ١٩٨٤ حتى نجد الحقيقة التاريخيه وقد شوهت الوثائق وقد حجبت أو ازدرت من أجل ارضاء نزوات سياسيه . يعود **جورج اوريول** الروح الدى سوف تسيطر على الكتابه التاريخيه عندما يحل عام ١٩٨٤ وما بعده على النحو التالى :

ان التاريخ تعاد كتابته باستمرار وهذا التزوير الذى يتم يوما بعد يوم امر ضرورى بالنسبه لاستقرار النظام القائم قدر ضرورة اعمال الكبت والتجسس . فاحداث الماضى ليس لها وجود موضوعى وكل ما هنالك أنها تعيش فى سجلات مدونة وفى ذاكرة البشر . حيث ان الحزب الحاكم مسئول عن كافة السجلات ومسيطر على عقول أعضائه ، فانه يترتب على ذلك أن الماضى هو كل ما يختاره الحزب ليكون كذلك .

ويقول أصحاب هذه المدرسة أن كثيرا من القراء قد يشعرون أننا ما زلنا بعيدين عن مثل هذا الموقف . ولكن الحقيقة أن العالم يعيش فى جو تاريخى أشبه ما يكون بهذا الموقف ، والفرق فى الدرجة وليست فى النوع . فليست هناك كتابة تاريخية منذ ١٩٣٩ ففى الدولة الغربية ما زالت هناك كثير من الوثائق المتعلقة بدبلوماسية الحرب العالمية الثانية مصادرة أو دمرت بالفعل . وبالمثل هناك حوالى أربعين مجلدا تحوى وثائق خاصة بالسياسة الخارجية الأمريكية فى الفترة الأخيرة وكلها تنتظر الطبع والنشر ولكن لم يفعل شىء يذكر من أجل تنفيذ ذلك على الرغم أن المسئولين وعدوا فى مايو ١٩٥٣ بسرعة طبعها ونشرها . كذلك فان كثيرا من الوثائق التى نشرت أخيرا عن مؤتمرات القمة فى وقت الحرب مثل مؤتمرى يالتا وطهران قد أصابها التشويه ، كذلك فان التحقيق فى كارثة بيرل هاربر قد كشف عن حجب وتشويه وتدمير بعض الوثائق الدامغة التى تتعلق بالمسئولية الخاصة بالكارثة .

لكن الأمر ليس على درجة كبيرة من التشاؤم والفزع اذا ما بادر المؤرخون يحدوهم الصدفة وتدفعهم الأمانة الى العودة الى ما كان عليه المؤرخون قبل الحرب العالمية الثانية فيكتبون على حد قول ج . ب . **تايلور** مؤلف كتاب **أصول الحرب العالمية الثانية** ، « وكأنهم يرقبون الأمور من كوكب لآخر ينفضون عن أنفسهم التزامهم القومى . انهم ان فعلوا ذلك لم يعودوا مرتبطين أو ملتزمين الى الحد الذى يجعلهم يبدون وكأنهم يرتدون الأزياء الأنيقة التى أعدها دكتور جوبلز للأساتذة الألمان » .

محمد عبد الرحمن برج



التفسير الإجرائى فى الفلسفة المعاصرة

لابد للعلم أن يتحرر من الإسمية والفردية والمادية حتى لا تفسد وذلك بأن نعمل على إحياء الواقعية عن طريق المنطق الرياضى.

سعيد إسماعيل على

هذه المناشط المختلفة التى يقوم بها الناس فى كل شان من شئون حياتهم .. هل هم على وعى كامل بانها انما تصدر بنـــاء على مفهوم معين يؤمنون به ويصدقونه ؟ . وهذه الساعات الطوال التى ينفقونها يتجادلون ويتناقشون فى المسائل المختلفة .. هل فكر أحدهم أن يرجع من حين لآخر الى المبادىء الرئيسية التى يقيم عليها حججه وأسانيده لكى يتأكد أنها واضحة فى ذهنه وفى ذهن مجادله أو مناقشـه وأن خط المناقشـــة والجدل لم يخرج عنه ؟

مشكلة الوضوح فى المعنى

الحق اننا نكاد أن نجيب بالنفى على جمهرة كبيرة من الناس تسلك وتنشط دون وعى بان هذا السلوك وهذا النشاط انما يعكسان مفهوما وبعدا معينا التبس به فلم يظهر بوضوح فى الوقت الذى قد يتجادلون - نظريا - ويتنافشون حول قضية أو مفهوم أو مبدأ يتناقض مع هذا الخبىء وراء سلوكهم ونشاطهم . فانظر الى هذا المدير - مثلا - الذى يتحدث كثيرا عن ((**العــدل**)) و ((**المساواة**)) .. فاذا ما حللت سلوكه ومعاملاته مع مرءوسيه لتكشف عن المبادىء والمفاهيم التى تكمن وراءه لوجدت شيئا آخر غير ما يتحدث به أو يباهى الايمان والتصــديق فيه ، وكأن من ((**يتكلم**)) **شخص آخر** غير ذلك الذى (**يعمل**) ويسلك . وانظر كذلك الى هذا الفيلسوف من المثاليين ينكر حقيقة العالم الواقع ويزيف ادراكات الحواس ويسمها بأنها وهم لا يجب الاعتماد عليه ، بينما هو نفسه انما يعبر عن آرائه كتابة على ورق أو شفهيا على الهواء ، وهو فى ذلك انما يعتمد على ادراك الواقع وصحة ما تتلقاه حواسه من مدركات ! بل انظر نظرة بسيطة الى مختلف دول العالم ومجتمعاته تجد أنه ما من دولة أو مجتمع الا ويؤكد أنه يرفع لواء **الديمقراطية والحرية** حتى لتحسب أن جميع دول العالم تعيش بالفعل فى ديمقراطية وفى حرية ، فاذا ما تعمقت وقلبت واقعها وجدت بينها من التناقض والاختلاف ما يصعب معه تصديق وجــود الديمقراطية والحرية عند كل هؤلاء ! .

وعندما نسأل أنفسنا عن الأسباب التى تكمن وراء هذا الاختلاف وهذا التناقض ، نجد أن سببا هاما منها انما يعود الى عدم الاتفاق حول ((**معنى**)) واضح للمبدأ أو المفهوم الذى يزعمون أنهم يؤمنون به ، والى عدم الوعى الكامل والادراك الصحيح بحقيقة و ((معنى)) الأسس والمفـــاهيم التى يصدرون عنهـــا فى سلوكهم ومناشطهم والكشف عن هذه المفاهيم والأسس وتجليـــة معانيها ومناقشتها هو الوظيفة الرئيسية التى ينبغى على الفلسفة أن تأخذها على عاتقها حتى توفر للناس قدرا كبيرا من الوضوح الفكرى لا سبيل بدونه الى عدم التخبط والبلبلة .

وليس ذلك بالأمر الجديد فدارسو الفلسفة القديمة يعلمون أن تلك هى المهمـــة التى كان فيلسوف مثل ((**سقراط**)) قد أخذها على عاتقه، فقد كان نفر من المعلمين قد انتشر فى أثينا جعل الفكر والتلاعب بقضاياه وسيلة للارتزاق مستغلا ما كان يملكه من براعة الجــدل للتغلب على الخصوم دونما مانع من أن ينقض الواحد منهم اليوم ما كان يؤمن به بالأمس ، وهــؤلاء هم **السوفسطائيون** ، ووجد سقراط أن نجـــاح هؤلاء فى ذلك انمـــا كان يرجع الى أنهم كانوا يستغلون ما يحيط بكثير من الالفاظ والمفاهيم من غموض وابهام فأخذ على عاتقه أن يقوم بمهمة ايقاف أهل مدينته على ((**المعنى**)) الصحيح لما هو معروف من مفاهيم ومصطلحات وعلى رد سلوكهم الى ما يكمن وراءه منها حتى يدركوا مدى صحة ما يسلكون وأنه لا تناقض بينه وبين ما يعتقدون .

وايضاحا لذلك يقدم لنا **أفلاطون** فى احدى محاوراته ((**أوطيفرون**)) رجلا من اهل أثينا كان قد بلغ شأوا كبيرا فى العلم وقد التقى بأستاذه سقراط فى دهليز كبير القضاة حيث قصد كل منهما اليه فى شأن يخصه ، فسقراط قد جاء من أجل مواجهة تلك التهمـــة التى أقامها عليه ((**مليتس**)) مدعيا فيها أنه ملحد يفسد شباب أثينا ، **وأوطيفرون** يحضر لأنه أقام دعوى على أبيه مدعيا أنه قد قتل رجلا فقيرا من أتباع أسرته كان يشتغل فلاحا فى حقلها ، وذات يوم أخذته نشوة الخمر فاعترك مع خادم بالمنزل وقتله فكبله والده يدا وقدما وقذف به فى خندق ، ثم أرسل الى أثينا ليستفتى كاهنا عما يجب أن يفعل به ، وكان فى ذلك الحين لا يأبه له ولا يعنى به لأنه اعتبره قاتلا ، وظن أنه لن يقــع ضرر جسيم حتى ولو أصابه الموت ، وذلك بعينه ما حدث ، فقد أثر فيه البرد والجوع والأغلال التى تكبله تأثيرا أدى الى موته قبل عودة الرسول من لدن الكاهن ، والوالد والأسرة غاضبان من أوطيفرون لأنه ينوب عن القاتل فى اتهام الوالد ، زاعمين انه لم يقتله ، وأنه حتى لو فعل ذلك فما الميت الا قاتل ، وما ينبغى له أن يأبه له لأن ابنا يتهم أباه فهو فاجر .

المعنى النظرى والسلوك العملى

ما **معنى هذا ؟** معناه أن هـؤلاء الأقارب يؤمنون بمعنى ((**للتقوى والفجور**)) يختلف عن ذلك الذى يؤمن به أوطيفرون . من أجل هـذا يحاول سقراط أن يدخل فى مناقشة مع أوطيفرون للوقوف على المعنى الحقيقى لهمـا حتى يمكن الحكم فى أى الفريقين يسلك سلوكا صحيحا .

ولكن هل يكفى للانسان أن يقف على المعنى الحقيقى لموقف أو مفهوم ما ليسلك سـلوكا صحيحا ، كلا ، ذلك أننا نلمس بالفعل كثيرين يأتون الأمر الخطأ وهم يعلمون جيدا حقيقته ومعناه ، وابعاده وزواياه المختنفة . ان ما يمكن قوله هنا هو أن الوضوح أو جلاء المعانى ((يساعد على)) و ((لا يؤدى حتما الى)) السلوك الصحيح .

واذا كان الخطأ فى السـلوك والتخبط فى المناقشة يرجعان الى عدم الاتفاق على معنى ما يكمن خلف السلوك وما تدور حوله المناقشة ، فلا سبيل الى علاج ذلك بالاقتصار على الطريقة الجدلية التقليدية التى تبدأ وتنتهى فى طريق لفظى يعتمد على مجرد الاتساق المنطقى ، وانما السبيل يكون فى تفسير المعنى تفسيرا اجرائيا له دلالته الواقعية مما يمكن أن يدركه الغير ويحدث تأثيرا ملحوظا فى عالم الواقع ، وذلك هو ما نهض الفيلسوف الأمريكى ((**تشارلز بيرس**)) للقيام به .

وأول اشارة بقلم ((**بيرس**)) الى الاتجاه الذى كانت تتخذه أفكاره ، تجدها فى تقريظه بطبعة فريزر لباركلى ، اذ أثار عدة قضايا تعتبر أساسية لفهم ما اتجه اليه من تفسير علمى للمعنى ، أما هذه القضايا فيمكن اجمالها فيما يأتى :

١ ــ يمكن تناول مسألة صدق المعرفة والبت فيها بالطريقة الاستقرائية كمشكلة علمية .

٢ ــ يقوم التحقق التجريبى على ايمان بما يتفق عليه الملاحظون ، والكليـات التى ينتهى اليها مجموع العارفين هى قوام الحقيقة والواقع .

٣ ــ ينبغى أن نفهم ما ذهب اليه كانط من أن العقل هو الذى يحدد الموضوع الواقعى على أنه انما يعنى الكليات التى تستند فى صدقها على أساس موضوعى فى خبرتنا بالموضوعات تعتبر نتائج سليمة لعمـل عقلى جماعى وليس لأسـباب لا يمكن معرفتها .

٤ ــ لابد للعـلم من أن يتحرر من الاسمية والفردية والمادية حتى لا تفسده ، وذلك بأن نحيى الواقعيـة عن طريق المنطق الرياضى .

١ . كانت

٥ ــ من المهم أن تصـطبغ كل من الفلسـفة والرياضيات بالصبغة العملية والابتعاد عن الترفع والتعـالى ، ولن يتم لهما ذلك الا اذا أكدا واقعية العمل الجماعى .

وقد نبتت نظرية بيرس فى المعنى نتيجـة ما كان يدور فى ((النـادى الميتافيزيقى من مناقشات ذلك النادى الذى كان يضم ((**جوتيس هولز**)) و ((**جوزيف وارنر**)) و ((**نيقولا جون جرين**)) و ((**فرانسس أبوت**)) و ((**جون نسك**)) و ((**وليم جيمس**)) . وكان جرين قد علق أهمية كبيرة على ما ذكره عالم النفس الانجليزى ((**بين**)) من أن الاعتقاد هو ((**ما يتهيأ به الانسان العملى**)) ، فالتقط بيرس الفكرة وأخـذ يعمقها ويثريها ويضيف اليها أبعادا جديدة حتى اكتمل بهـا مذهبه ,واصبح صاحب تيار فلسفى معروف له أنصاره الكثيرون فى الولايات المتحدة .

كذلك استفاد بيرس مما ذهب اليه (**رايت**) من أن ما يبرر المادة المجردة فى العلم هو مدى ما تؤدى اليه فى اثراء معرفتنا الشخصية بالطبيعة . بيـد انه أكد أنه فى الوقت الذى تؤدى فيه التأملات اللاهوتية والميتافيزيقية الى منفعـة

أخلاقية أو عملية ، فان التجريدات العالمية تؤدى الى منفعة فى نطاق المعرفة الى الحد الذى **يمكنها فيه أن تمدنا بنتائج قابلة للتحقق تحقيقا حسيا أو تربط مثل هذه النتائج بأفكار تكون هى نفسها قابلة للتحقق** . والحق ان ذلك الرأى كان تأييدا للمبدأ الأساسى الذى تقوم عليه التجريبية . مع تحويل الاهتمام الى مشكلة التحقق من الأفكار بدلا من الاهتمام بأصلها . وبالاضافة الى ذلك فقد زاد (رايت) على ما ذهبت اليه التجريبية التقليدية بأن أثار — على أساس هذا المبدأ — نقطة — المنفعة الشخصية للتمييز بين الذات والموضوع وحين قال أنها ليست « التمييز الحدسى الذى ذهب اليه ظن معظم الميتافيزيقيين » ، بل « تضيف من خلال الملاحظة (التحليل) » ، من أجل أغراض اجتماعية « **هى الاتصال بين أعضاء الجماعة** » .

الفكرة هى حضور الحقيقة

ولم يقدر لـ « رايت » أن يعيش طويلا لينمى هذه التجريبية ، وانما كان على بيرس أن يضطلع بالمهمة وذلك عندما كتب مقاليه المشهورين الأول بعنوان ((**تثبيت الاعتقاد**)) الذى نشره سنة ١٨٧٨ ، والثانى كان بعنوان « **كيف نجعل أفكارنا واضحة**)) ونشره بعد عام واحد من المقال الأول أى فى سنة ١٨٧٩ مكونا بذلك الاتجاه البراجماتى فى الفلسفة . وقد حاول هذا الاتجاه هو الآخر أن يجيب عن السؤال . ((**ما الفكرة ؟**)) وفى اجابة أصحابه عن هذا السؤال عارضوا اجابة ((**الواقعية**)) فى أن الفكرة انما هى ((**حضور**)) الحقيقة ، وكذلك عارضوا اجابة المثالية ، بأن الفكرة نسخة للحقيقة أو تصوير لها . واذا كانوا يتفقون مع المثالية فى أن ما تتميز به الفكرة من ((**كلية**)) انما هو تعميم وليس تجريدا ، فانهم يزيدون عنها بطرح سؤال لم يخطر بذهن المثاليين أو لم يعيروه انتباها ، ذلك السؤال هو : **ولماذا نعمم ؟** وللرد على هذا السؤال قدموا اجابة تتضمن الطريقة التى تسلك بها الفكرة فى دنيا الخبرة ، ومعنى ذلك أن ما يعنيهم فى هذا الصدد هو ماذا ((**تفعل**)) الفكرة ، أكثر مما يعنيهم ماذا ((**تكون**)) الفكرة .

ورغبة من بيرس فى أن تظل المعانى محددة واضحة نادى بأن كل علم ينبغى أن تكون له مجموعة من المصطلحات والرموز التى لا تتسم ألفاظها بالجاذبية والسهولة . ويبدو أن تلك الدعوة تتناقض مع مطلب بيرس فى وضوح المعانى والأفكار خاصة وأن المقال الرئيسى الذى يحمل الملامح الرئيسية لفلسفته كان بعنوان ((**كيف نجعل أفكارنا واضحة ؟**)) . ولكن — والحق يقال — **لو أننا تأملنا بعض الشىء فى الواقع الذى دعاه الى ان ينادى بذلك لالتمسنا له العذر وأدركنا أن ذلك كان سبيلا منه الى اكساب** الأفكار الوضوح والمعاني المحددة ، ذلك لأن كثيرا من المفكرين والفلاسفة يتصيدون — لتوضيح معانى أفكارهم — بعض الألفاظ والمصطلحات التى تجذب الجمهور وتقع فى آذان الناس موقعا حسنا بما تحمله من شحنات عاطفية وبما يكسبونها من روح البيان والشاعرية ، فيؤدى ذلك الى أن تشيع هذه الألفاظ والمصطلحات شيوعا سريعا .

ومن الناحية الفلسفية فان ذلك كثيرا ما يضر الفكرة والمعنى ، فالألفاظ تكاد أن تكون مثل العملة يؤدى كثرة استعمالها الى أن تضيع معالمها لأن بعض الناس يغرمون بوضع تفسيرات زائدة من عندهم حتى يطوعوا الألفاظ والمصطلحات لأغراضهم الحالية ويأتى يوم ترى فيه نفس المصطلح أو اللفظ يستخدم عند أقوام أو فئات متباينة بمعان مختلفة ويضل المعنى الأصلى ونكون بذلك قد أكسبناه مزيدا من الغموض لا قليلا من الوضوح ، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك ما قام به ((**وليم جيمس**)) بالنسبة لبعض الأفكار التى قال بها بيرس ، فجيمس كان يتميز بطلاوة الحديث وحلاوة العبارة والقدرة الفائقة على التأثير على جمهور محاضريه وقارئيه ، ومن هنا فقد أساء استخدام أفكار **بيرس** مضيفا اليها كثيرا من التفسيرات والمعانى التى أدت الى تشويهها تملقا منه لمستمعيه وقرائه حتى اكتسبت تلك الأفكار كثيرا من ازدراء المشتغلين بالفلسفة واحتقارهم !

تأثير الاتجاه التطورى

وتأثرا بالاتجاه التطورى ذهب بيرس الى أن تكوين العادات يلعب دورا أساسيا فى عالمنا الطبيعى والفكرى وأنها نوع من « **التعميم** » وضرب من ((**الكلية**)) ، فالقوانين ما هى الا تعميم وصياغة لفظية لعادات الطبيعة أو فى مجال الفكر ، نجد أن العقل ينزع دائما الى التعميم أيا كان مستوى ذلك العقل ، والفرق هو أن العقلية البدائية تعمم من جزئية واحدة أو من جزئيات لا رابطة حقيقية بينها ، بينما العقلية العلمية تعمم بناء على ارتباط حقيقى نلحظه بين الظواهر .

وعملية التعميم لا تحدث فى العقل منعزلا عن الأعصاب والأعضاء الجنسمية ، ذلك أنه عندما

يكون هناك مثير داخلى أو خارجى على مجموعة معينة من الخلايا العصبية ، وهذا النشاط يحدث حركة فى أجزاء من الجسم يسيطر عليها هذا المركز ، فاذا استمرت اثارة الخلايا العصبية كاستمرار الشعور بالدغدغة أو الوخز الخفيف ، فان ما يحدث من تهييج لا يظل مقتصرا على هذا المركز العصبى بل ينتشر من مركز الى آخر خلال الجسم ، وهو فى خلال انتشاره يزداد حدة فان الاستجابة تعمم فى الأعصاب والعضلات حتى اذا حدثت الاستثارة مرة أخرى تكررت الاستجابة بهذه الصورة .

ومن المحتمل أن يضعف التعب او يوقف نشاط الأجزاء الأولى المستثارة ، ولكن استمرار المثير يجعل الأجزاء التى لم تجهد تستمر فى نشاطها بعد خمود الأجزاء الأخرى التى استثيرت مباشرة . فاذا ما توقفت الاستثارة كلية لاى سبب من الأسباب فان النشاط يقف فورا .. ومن هذه الزاوية أو هذا الجانب الفسيولوجى وهذا الوصف لاستجابة الجسم العضوى للاستثارة يستنتج بيرس أنه كلما استثير عصب فان الفعل المنعكس الناتج ـ اذا لم ينجح بصورة نشاطه الأولى أن يوقف التهييج ـ سوف يغير مظاهره الجسمية مرة ومرة حتى يوقفه .

ثم اننا نعلم أن كل العمليات الحيوية تميل الى ما هو أسهل عند تكرارها ، فاذا حدث تفريغ للشحنة العصبية فى طريق معين فان تفريغا آخر مماثل سيزداد فى نفس الطريق . وعلى هذا فعندما يحدث نفس التأثير أو التهييج للأعصاب ، فان كل الارتباطات والأفعال التى حدثت نتيجة للمثير الأول غالبا ما تحدث فى المناسبة الثانية ، حتى اذا ما افترضنا عودة الاستثارة فانه من بين أفعال كثيرة يمكن أن تستدعى أو تستثار ـ فان ذلك الذى ينهى ما ينتج عن الاستثارة من تهييج هو الذى يحدث كل وقت .

وعندما تنمو عادة من هذا النوع ، فانه يمكن القول بأن رد فعلنا على المثير قد أصبح معمما ، أو بعبارة أخرى نحن لا نرد على حادث خاص وانما على نتائجه المحتملة ، وكذلك تكون فكرة « **المثير** » أو معناه كامنا أو متمثلا فى نتائجه فى سلوكنا ، وهذه الأفكار وهذه المعانى هى « **كليات** » أو « **تعميمات** » ، وهى لم تكن مجرد أسماء لخاصية عامة جردت من الأشياء ، انها توجد موضوعيا بين الأشياء .. انها عادات الطبيعة .

معنى منطقى جديد

وقد استطاع « **ديوى** » أن يستفيد كثيرا من هذه الفكرة لابراز معنى جديد للمبادىء المنطقية ، فبدلا من البدء بافتراض قوانين يعمل العقل تبعا لها ثم يحاول فرضها على مشكلاته ليرغم هذه المشكلات ارغاما على اتباعها ، يبدأ الانسان بمحاولات فعلية تجريبية لحل مشكلاته الحقيقية فينجح أحيانا ويخفق أحيانا ، وبعدئذ يعيد النظر فى حالات النجاح ليستخلص منها خصائص المنهج المجدى فى المشاكل التى تعترضه، وبالتالى يستخلص مبادىء المنطقة ويتحدد له معنى المعرفة .

ان كل نتيجة نستدلها من مقدماتها انما تنطوى على عادة (اما فى حالة التعبير عنها أو فى حالة استحداثها) ، ونعنى بالعادة هنا معناها « **العضوى** » ، اذ الحياة مستحيلة بغير طرائق من السلوك تبلغ من التعميم حدا يكفى لتسويغ تسميتها بكلمة « **عادات** » ، والعادة التى تجرى فى استدلالاتنا على مقتضاها ـ بادىء ذى بدء ـ هى عادة بيولوجية خالصة ، فهى التى تمسك بزمامنا عندئذ دون أن نكون على وعى بها ، فأقصى ما نكون على وعى به (فى تلك المرحلة) هو أفعالنا فى موقف بعينه ، والنتائج المعينة التى حققناها فى ذلك الموقف ، ثم لا نقتصر بعدئذ على مجرد وعينا « **بالذى** » قد فعلناه آنا بعد آن ، بل نضيف اليه وعيا « **بالكيفية** » التى فعلناه بها ، وهذه اليقظة منا لطريقة أدائنا لأفعالنا سرعان ما تصبح شرطا لازما لسيطرتنا على ما نحن بصدد فعله .

أضف الى ذلك انه لما كانت العادات التى نسلك تبعا لها متفاوتة المدى ضيقا واتساعا ، كانت المناهج التى نصوغها نتيجة لما نشاهده من تلك العادات متفاوتة أيضا من حيث ضيق المدى واتساعه ، ولقد وضح « **بيرس** » العادة حين يضيق أفقها بالمثل الآتى : شخص رأى قرصا نحاسيا دائرا قد وقف دورانه حين وضع بين مغناطيسين ، فاستدل على أن قطعة أخرى من النحاس لو تعرضت للظروف نفسها ـ فستسلك بالطريقة نفسها ، بمثل هذه الاستدلالات يبدأ الانسان دون أن يصوغ لها مبدأ ، ففطرة الانسان ـ فى هذا المثل ـ تعمل ولكن فى نطاق محدود ، اذ لا تجاوز قطع النحاس ، أما اذا وجد أن هنالك من العادات ما يدخل فى « **كل** » عملية استدلالية رغم اختلافها فى مادة موضوعها ، ثم اذا لحظنا هذه العادات والتمسنا لها صياغة تحددها ، كانت لنا تلك الصياغة وأمثالها بمثابة

المبادىء التى تهدينا أو التى تأخذ بزمامنا ، غير أن هذه المبادىء لا تقرر الا العادات التى لوحظ فعلها فى كل استدلال من شأنه أن ينتج نتائج ثابتة ويمكن استغلالها فيما نجريه بعد ذلك من ابحاث . ولما كانت هذه المبادىء قد تجردت عن كل رابطة تربطها بمادة ((**معينة**)) ، كانت مبادىء صورية لا مادية ولو أنها صور لمواد يمكن اخضاعها لبحث موثوق بقواعده .

ان العادة مهما تكن هى طريقة أو كيفية للفعل ، وليست هى حالة جزئية واحدة من الفعل أو الأداء ، فاذا ما صيغت لها صورة ، أصبحت ـ بمقدار نصيبها من القبول ـ قاعدة ، أو قل بصفة عامة انها تصبح مبدأ أو ((قانونا)) للفعل .

الشك والاعتقاد

وهكذا نجد أن بيرس لم يبدأ بالشك مثلما فعل **ديكارت** ، ولم يبدأ بأى احساس كما فعل **لوك** وانما يبدأ ب « **الاعتقاد** » الذى هو وثيق الصلة بالسلوك ، ذلك اننا نستطيع أن ننظر الى العادات على أنها ((**معتقدات**)) فتصبح المعتقدات بناء على هذا خططا للعمل والسلوك . ولتوضيح هذا الذى يذهب اليه بيرس نسوق المثال الآتى :

لو أنك كنت سائرا فى طريق زراعى ، ورأيت حقلا مزروعا بنبات ((**اعتقدت**)) أنه قطن . فما معنى هذا ((**الاعتقاد**)) ؟ معناه + مجموعة من القواعد تضبط بها سلوكك ازاءه فلو كنت جائعا ، فليس هذا النبات مما يمكن أن يغذيك .. ولو اردت الاستفادة بما يحمل من ((**قطن**)) فليس هذا حينه لأنه يستلزم عمليات أخرى يكون بعدها صالحا للاستعمال . ولو رأيت به ((**لطعا**)) من دود القطن وكنت صديقا لصاحب هذا الحقل فسوف تخبره بما رأيت وقد تشمر عن ساعديك لمساعدته فى تنقية الشجيرات من هذه الاصابات .. وهكذا . كل هذه نتائج عملية تترتب على « **اعتقاد** » لديك بأن ما تراه أمامك هو ((**نبات القطن**)) . وهكذا الشأن فى كل اعتقاد .. لدينا عن العالم الخارجى بما فيه من وقائع وأحداث ، **فلا يكون ((الاعتقاد)) جديرا باسمه الا اذا كان دالا على أنماط من السلوك الاجرائى العملى نحو ذلك الشىء الذى يدور حوله هذا الاعتقاد .**

واذا ما اعتقدنا فى أمر معين وسلكنا نحوه وفقا لهذا الاعتقاد ، ثم وجدنا أن هذا السلوك لم يسر حسبما هو متوقع ، نكون بذلك ازاء الوجه الآخر للاعتقاد وهو ((**الشك**)) الذى يحدث كلما وجدنا اختلافا بين ما كنا نتوقعه وبين ما وقع فعلا . فاذا كنت هاويا لشرب القهوة غير المحلاة ، وطلبت فنجانا بهذه الخاصية ، فجىء به لى ، فسأقبل عليه ،وأنا على اعتقاد بأن ما به هو قهوة غير محلاة . حتى اذا أقبلت على ارتشافها ووجدت أنها غير ذلك فسوف لا أستمر فى سلوكى ازاءها ، ذلك لأن هناك اختلافا بين ما هو متوقع وما هو واقع مما يترتب عليه أن ((**أشك**)) فى فكرتى السابقة بأن القهوة غير محلاة . ولكن هل يقف الأمر عند ذلك ؟ كلا .. بل سيترتب عليه ـ مثلا ـ أن أطلب ارجاعها ليعد لى غيرها وفق ما كنت اطلب. واذا كنت على « اعتقاد » بأننى الآن وحدى فى المنزل ، ومن ثم اخذت فى كتابة هذا المقال ، ثم سمعت صوتا داخل المنزل ، فسوف أتوقف عن الكتابة (**أى سلوكى**) لشكى فى الفكرة السابقة وينتج عن ذلك ان أقوم بالبحث داخل المنزل لأتحقق مما سمعته .

وما دام الاعتقاد هو قاعدة للعقل وتطبيقه يتضمن شكا أكثر وفكرا أكثر ، وفى نفس الوقت هو مكان للتوقف ، فهو أيضا مكان للبدء فى التفكير . وهذا هو السبب فى أن بيرس قد سمح لنفسه أن يدعوه فكرا ساكنا مع أن الفكر فى جوهره فعل . وقصارى ما يصل اليه التفكير هو ممارسة الارادة ، وفى هذه لا يكون للفكر نصيب ، ولكن الاعتقاد لا يعدو أن يكون ساحة للفعل العقلى ، هو تأثير على طبيعتنا يرجع الى الفكر ، ويؤثر فى التفكير فى المستقبل .

وبعبارة أخرى ، ظن ((**بيرس**)) أنه قد برهن على أن تصورا كليا ، أو فكرة من حيث هى متميزة من حالة خاصة للشعور او الاحساس ، يمكن تعريفها براجماتيا فى حدود عادات الاعتقاد وهذه العادات بدورها هى ـ براجماتيا ـ عادات للفعل ، فالعادة تجسيد بيولوجى لفكرة عامة . هذا التفسير لحقيقة الكليات بدا لبيرس ، القضية المركزية للبراجماتية .

ويترتب على ذلك أن معنى مفهوم ما ، أو تصور ما ، لابد وأن يفسر من خلال ما يؤدى اليه من سلوك . وبهذا الصدد ، فبيرس يؤكد ما معناه أن الآثار أو النتائج العملية المحتملة للفكرة **انما هى معناها وليس لها من معنى وراء هذه الآثار والنتائج** . ولم يقصد بيرس هنا على وجه الاطلاق بالنتائج تلك النتائج الحسية الخاصة التى أشار اليها **وليم جيمس** فى محاضراته فى كاليفورنيا سنة ١٨٩٨ ، وانما قصد النتائج العامة والنتائج الايجابية الفعالة .



ل . فتجنشتين

مشكلات خالية من المعنى

ويلفت بيرس أنظارنا الى تاريخ الفكر وكيف أن الانسان استطاع أن يصل الى حل العديد من المسائل والمشكلات التى شغلت ذهنه طويلا ، ومع ذلك فانه لم يتوصل بعد الى حل لمشكلات معينة مثل « **هل يختلف العقل عن المادة ؟** » و « **هل هناك روح خالدة لا تفنى ؟** » وغير ذلك من مشكلات فلسفية ميتافيزيقية عديدة لم يتوصل الفلاسفة بازائها الى حل يمكن عنده أن نقول ان المشكلة لا تحتاج بعد ذلك الى مناقشة أو دراسة ، صحيح أن كل فيلسوف يتناول أمثال هذه المشكلات ويدرسها ويتصور لها حلا ، الا أن ذلك الحل لا يقنع الا عددا محدودا من الأفراد الذين يشايعون الفيلسوف ويؤمنون بمذهبه واتجاهاته . ويتساءل بيرس : هل عجز الانسان عن الوصول الى حل لهذه المشكلات نتيجة تصور لديه فى الوسائل والأساليب أم ان سبب هذا الفشل يكمن فى طبيعة هذه المشكلات نفسها ، بمعنى أنها فى الحقيقة مشكلات غير قابلة للحل ، وعدم قابليتها للحل ناتج عن أنها مشكلات زائفة وهمية لا تعيش الا فى أذهان من يشغلون انفسهم بها لأنها لو كانت قابلة للحل لاعتبرت مشكلات حقيقية حتى ولو كنا اليوم عاجزين عن حلها لقصور لدينا مؤقت فى الوسائل والأدوات .

وبيرس فى هذا يتفق مع كثير من فلاسفة الوصفية المنطقية ، **فوتجنشتين** يقول : « ان معظم ما كتب من قضايا وما سئل من أسئلة عن الموضوعات الفلسفية ، ليس باطلا فحسب ، بل خاليا من المعنى . فلسنا نستطيع لذلك ان نجيب عن هذه الأسئلة اطلاقا ، وكل ما نستطيعه حيالها هو أن نقرر خلوها من « **المعنى** » . ان معظم أسئلة الفلاسفة وقضاياهم ناتجة عن عدم فهمنا لمنطق لغتنا ، فلا عجب اذن أن تكون أعرق مشكلاتهم ليست بمشكلات » . ولو ربط الفلاسفة كلامهم بواقع الخبرة والتجربة لأراحوا انفسهم وأراحوا قارئيهم من مثل هذه المشكلات. فماذا فى وسعنا أن نعمل ازاء العقل والمادة حتى يمكننا أن نعلم أن كانا عنصرين مختلفين أم لا ؟ وماذا يمكن أن نقوم به من عمل حتى نعلم اذا كانت الروح خالدة أم فانية ؟ وعلى أى وجه يتغير السلوك اذا كان العقل والمادة عنصرين مختلفين أو متفقين ؟ وماذا سيكون نوع الاجراءات السلوكية المشاهدة فى عالم الواقع حين تكون الروح خالدة ثم كيف تختلف تلك الآثار عندما تكون الروح فانية ؟ هذا مثال من أمثله ـ وغيرها كثير ـ ستجد أنك غير مستطيع أن تبين ما هو السلوك العملى الواضح الذى يترتب على الاجابة عليها ، ومن هنا كان قولنا أنها مشكلات باطلة زائفة .

ولعلنا بعد هذا اذا سمعنا أحدا من الناس ـ وخاصة العلماء ـ يشن هجوما على الفلسفة بحجة أنها تنسج نظرياتها من رءوس الفلاسفة نسجا لا تستند فيه الى خبرة لا نعجب من ذلك

الأفكار ان هى الا قواعد للسلوك فيه ربط وثيق يكاد أن يكون ترادفا بين معنى الجملة أو الفكرة وبين امكان التحقق التجريبى منها ، فماذا تعنى مثلا عندما تقول كلمة مثل « **صلب** » ؟ **ان سماعها** يوحى أو يجعلنا نتنبأ بجملة من الاجـــراءات السلوكية التى تستتبعها أيا كانت المادة التى تتكون منها ، وبالتالى فان المعنى فى الواقع يكمن دائما فى المستقبل . ولما كان من الممكن أن يشترك الناس فى مشاهدة السلوك الذى تعنيه هذه الكلمة كان هناك اتفاق عليها ، فالجسم الصلب يستطيع ان يخدش بقية الأجسام دون أن يصيبه منها خدش ، ومثل هذه كل انسان يستطيع أن يراها ويلمسها ، فتستطيع مثلا أن تمسك بقطعة من الصلب وتضغط بها على مادة أخرى وعندئذ ستجد خدوشا فى المادة المضغوط عليها . هذا السلوك الذى قمت به للتحقق من خاصية المادة الصلبة هى كل « معنى » هذه الخاصية المتعلقـــة بـ « صلب » .

وما يترتب على هذا الرأى من نتائج أننا اذا وجدنا جملتين يختلفان ولكنهما يؤديان الى اجراءات سلوكية واحدة حكمنا عليهما بالاتفاق والتساوى على الرغم من الاختلاف الظاهر لأنه اختلاف زائف غير حقيقى . والعكس صحيح ، أى اذا وجدنا جملتين يتفقان لفظا ويختلفان فيما يرسمانه من اجراءات واقعية فهمـا بالعقل لا اتفاق ولا تشابه بينهما . وتوضيحا لهـــذا فلنفرض أننى قلت لك أن هذا المكان به عفريت، ثم جاء شخص آخر ليكذب هذا القول نافيا أن يكون ثمة شىء مثل هذا ، فهاتان عبارتان اختلفتا لفظا ، ولكن هل يختلف الواقع الاجرائى والسلوكى فى الحالة الأولى عنه فى الحالة الثانية ؟ كلا ومن ثم فلنا ان نقول بكل ثقة انه لا اختلاف فى المعنى بين الرايين . وقد عبر جون ديوى عن هـــذا المعنى قائلا « أن المدلول العقلى لكلمة من الكلمات أو عبارة من العبارات انما يكون فقط فى تأثيرها المقصود فى مجرى الحياة ، لذلك فان الفكرة اذا لم تكن ناتجة عن التجربة فلا يمكن أن يكون لها تأثير مباشر على السلوك وتفقد بذلك ما قد يكون لها من معنى » .

بين الصدق والمعنى

وينبهنا **بيرس** الى أن نظريته هى نظرية فى المعنى وليست فى الصـــدق ويفـرق ما بين الاتجاهين تفريقا دقيقا ، وذلك أمـــر حيوى وضرورى حتى يمكن ازالة ذلك اللبس الذى أصاب هذه النظرية أو هذه الفلسفة من جراء

ولا ندهش ، فها هى الفلسفة متخلفة الى حـد كبير عن العلم . أنها تناقش الكثير من المسائل والموضوعات التى كان اليونانيون القـــدامى يناقشونها منذ آلاف السنين ، ولو قارنا هذا بما يحدث فى العلم ســنجد أن الأمر يختلف الى حد كبير . ان العلم يمضى قدما فى طريق التقدم ، ذلك لأن العـــالم يبنى على ما قاله السابقون ويواصل سيره . لقد ظلت « **الميكانيكا** » لا تحرز تقدما يذكر عندما كانت تمثل جزءا من الفلسفة، حتى اذا ما اكتشـــف **جاليليـو** قوانين الحركة بمنهج تجريبى يختلف عن منهج الفلسفة ، انفصلت عن الفلسفة وأخذت تنمو نمـــوا مطردا كعلم مستقل وتجد الحلول لكثير من مشكلاتها .

ان بيرس عندما يجعـل المعنى ينحصر فى الاجراءات السلوكية التى يشير اليها مفهوم ما ، انما يضع بذلك قاعـدة موضوعية يمكن على أساسها أن نحصل على اتفاق عام بصدد معانى كثير من الألفاظ والمصطلحات . وتبدو لنا قيمة هذه الخطوة وجوهريتها اذا عرفنا الى أى حـــد على أى وجه تصارعت الامم والشـعوب وتقاتل الأفراد نتيجة لاختلافهم حول بعض المعـانى مثل « **الحرية** » و « **الديمقراطية** » و « **السلطة** » و « **الملكية** » .. الخ .

والاصرار على الا تقبل مشكلة ما الا اذا أمكن التحقق التجريبى من الحلول التى توضع لها وكذلك التأكيد على الطابع الاجرائى للمعنى وأن

تفسيرات **وليم جيمس** ، فاذا قلت أن « بطارية » عربتى خالية من الشحنات الكهربائية ، فهذه الجملة بالمعيار الذى نادى به بيرس تعتبر ذات معنى واضح لأنه من السهل عليك أن تتوقع جملة الاجراءات السلوكية التى تترتب على خلو بطارية السيارة من الكهرباء حتى ولو كان الأمر من الناحية الواقعية غير صحيح ، أى حتى ولو كانت البطارية حقيقة تحتوى على شحنة كافية من الكهرباء . **وهنا يمكن القول بأن الجملة غير صادقة بالرغم مما لها من المعنى** . فالمعنى على هذا لا يقتصر على ضرورة المطابقة الفعلية بين الكلام والواقع ، ولكنه يتعلق ايضا بـ « **الممكن** » الذى لم يحدث بعد . ولعل هذا يوضح الفرق بين فلسفة بيرس وفلسفة وليم جيمس وكيف انه من الظلم لبيرس ان نجمع معه جيمس على أساس أنهما من مدرسة فلسفية واحدة ثم نصب النقد العنيف عليهما بناء على ما قاله جيمس ، فجيمس يجعل من فلسفته **نظرية فى الصدق لا فى المعنى** ، ومن هنا كان تورطه فى كثير من الشروح والتفسيرات التى باعدت بينه وبين بيرس .

واذا كان بيرس لا يقبل أى جملة الا اذا امكن التحقق منها تجريبيا (أى الا اذا كان لا معنى لها) فهو يتفق بذلك من حيث الأسس العامة مع سائر الفلسفات التجريبية الا اننا اذا قارنا مثلا رأيه بما يقوله فيلسوف وضعى مثل (**كونت**) وكيف يتصور التجربة والتحقق التجريبى المطلوب لقبول العبارات المختلفة فسنجد فرقا ملحوظا لأن كونت يطالب معنى ضيقا يخرج من هذه العبارات عبارات الماضى لأنها لا يمكن ان تدرك مباشرة . كذلك يعيب بيرس على الفلسفات التجريبية الأخرى نظرتها الحسية الذرية مما يطبع الانطباعات الحسية بالطابع الذاتى المتفرد ، اذ يستحيل كما يرى أن يكون للانطباع المتفرد والمنعزل معنى وقيمة أو وظيفة بمعزل عن السياق والموقف الكلى العام . ويظهر أيضا عدم ارتياحه لما ذهب اليه فيلسوف تجريبى آخر مثل **كارل بيرسون** حينما ادعى أن « **التنبؤ** » لا يعد جزءا من العلم الذى يجب — فى رأيه — أن يقف عند حد الانطباعات الحسية فقط ، وفاته — فى رأى بيرس — ما يحمله الفرض العلمى من صفة تنبئية تجعل له معنى فى المحل الاول ، والفرض ، كما تعلم ، خطوة هامة لابد منها فى البحث العلمى .

ان الوضوح الذى ينادى به بيرس هنا ليس من قبيل ذلك الذى كان الفيلسوف الفرنسي « **ديكارت** » قد نادى به أو ذلك الذى قال به « لابنتز » فالوضوح لديها هو من درجة ومستوى أقل من تلك التى نتعرض لها على هذه الصفحات ذلك أن الوضوح كما يصفه ديكارت يقوم على أساس نفسى من القبول ويستمد من عملية استبطان ذاتى مع اهمال امكان أن تكون هذه الأفكار التى تبدو واضحة غير واضحة . أن ديكارت يقصد بالوضوح ألا تحتاج الفكرة الى الخضوع لاختبار تجريبى أو مناقشة واستدلال، أما ليبنتز فمعيار الوضوح لديه يؤكد أهمية التعريفات المجردة .

ولما كانت حقيقة « **المعنى** » تكمن فى أن شيئا يرمز الى شىء ، فقد اعطى بيرس للرمز عناية كبيرة فذهب الى أن الرمز ما هو الا شىء يحل محل آخر أو يدل عليه أو يضرب لذلك مثلا بكلمة « منزل » التى نخطها على هذا الورق ونقول عنها انها رمز . لماذا ؟ لأنها قيلت لتمثل أو تدل على ذلك الشىء الذى اصطلحنا على أن نطلق عليه هذا الاسم . ونحن نستطيع ان نتعامل بهذا الرمز الذى يمثله مع رموز أخرى وفقا لقواعد يتفق عليها . وهذه الكلمة مكونة من ست حروف بمداد ذو لون أسود ، وهى لا تقف فقط لتمثل موضوعا ولكنها هى الأخرى لها خاصية مادية . ومن ثم فكل رمز له موضوع وله خاصيته المادية . والرموز قد تكون معقدة ، فرمز مثل « **هذه الوردة حمراء** » له خاصية مادية تختلف عن تلك التى للرمز « **وردة** » ، وموضوعها هو حقيقة أن الوردة حمراء ، ولكن هناك أمور أخرى لابد منها فى هذه الجملة حتى يستطيع الرمز أن يقوم بوظيفته من ذلك :

١ — رموز أخرى تساق فى كلمات يمكن للرمز الأصلى أن يوصف بها ويفهم .

٢ — عقل يقوم بتفسير ذلك الرمز المعطى بهذه الكلمات الأخرى .

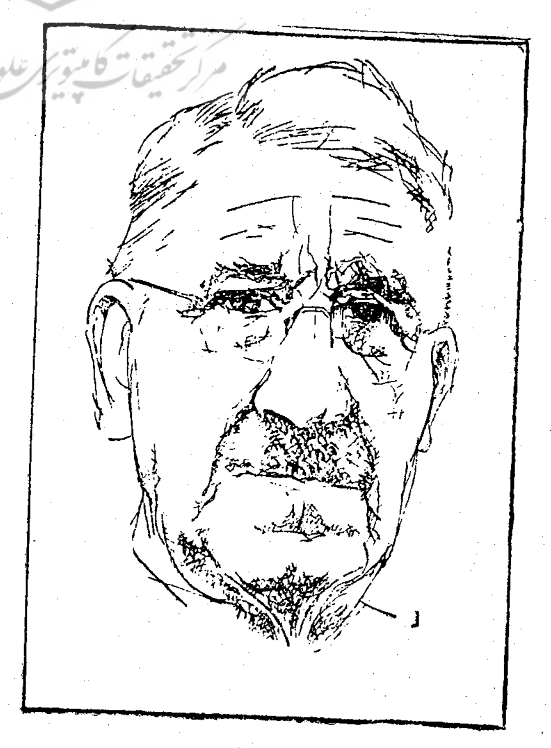
فالانسان الذى يستخدم رمزا يكون دائما قادرا على أن يترجمه الى رمز آخر أو رموز أخرى بعبارات يفهمها هو قبل أى انسان ، ومن هنا كان الرمز المادى يقوم بوظيفة هامة وهى تقديم أو تمثيل شىء ما لشخص ما برموز أخرى أو رمز آخر يفسره مما يجعلنا نضيف الى الأمرين السابقين أمرا ثالثا وهو وجوب توافر التفسير الذى ستحله الكلمات أو الرموز الأخرى . وبيرس يسمى الرموز التى تقوم بوظيفة التفسير والترجمة باسم « **المفسر** » Interpretant ، فمفسر الكلمة « منزل .. — مثلا — هو بناء أو شكل

خاص له مدخل وشبابيك .. الى غير ذلك من صفات تدل على المنزل .. » فمفسر الرمز اذا هو ما يمكن أن يقال له « معنى » الرمز .

الرموز التى تحمل فكرا

ولكن هل يعنى بيرس بكل الرموز ؟ كلا ، فهناك من الرموز رموزا لغوية خالصة (كحرف الجر مثلا) أو رموزا جبرية (مثل س – ص = س ص) وما شابه ذلك ، (تلك لا تعنيه هو فى دراسته) وانما يركز الاهتمام على تلك الرموز الوصفية (غير المنطقية) ، ومن ثم فهو يخرج من نطاق بحثه كلمات منطقية مثل « ليس » و « اذا » و « واو العطف » ، وبعبارة أوضح يهتم بالجمل المركبة . كذلك فهو يوجه اهتمامه الى **الرموز الفكرية أو تلك الرموز التى تحمل فكرا** ، وبالتالى فلا تعنيه كلمة مثل « أحمر » أو « أزرق » رغم انهما وصفيتان لأن هاتين الكلمتين انما تسميان مشاعر ذاتية فقط ، فلا ينبغى أن تنصب الدراسة على هذه الفئة لأن المشاعر الذاتية ليست مما يمكن نقله الى الآخرين لتحقيق « الاتصال » الذى هو الفرض الرئيسى من استعمال الرموز . أما كلمات مثل « صلب » و « ناعم » فالأمر فيها غير ذلك لأنهما ترسمان اجراءات سلوكية يمكن أن تتخذ بالنسبة اليهما ، وهى اجراءات واقعية بناء على خصائص موضوعية ، أما « أحمر » و « ازرق » فلا يرسمان اجراء ما .

وفى مجال الدفاع عن هذه الآراء التى يسوقها بيرس ينقد ديوى المذهب الأرسطى القائل بأن معنى الشىء هو ذكر لخصائصه وصفاته الجوهرية ، ووجه الاعتراض عند ديوى أن مثل هذا الرأى يعد مصادرة على المطلوب ، ذلك لأنه يفترض مقدما ما يريد اثباته فى النهاية ، فكيف أستطيع ان استخرج ما بين أفراد النوع الواحد من خصائص وصفات مشتركة ما لم يكن لدى علم بهذا النوع كى أختار أفراده وأقارن بينهم بناء على هذا ؟ اريد (مثلا) ان أقارن بين أفراد القطط لأستخرج الصفات المشتركة والتى تكون



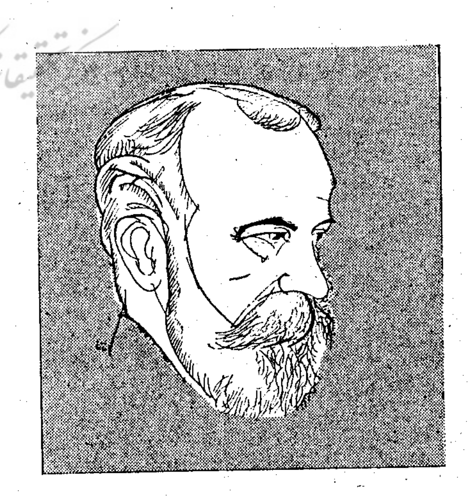
ج . ديوى

معنى « قط » ، بيد أننى قبل أن أقوم بهــذه المقارنة لابد أن يكون لدى معيار على أساســه أختار أفراد القطط بين الوف الأشــياء التى يموج بها العالم من حولى . واذن فأنا بذلك افترض أننى أعرف معنى « القط » قبل أن أحدد معناه !!

ان الذى يجمع طائفة من الأفراد فى نوع واحد يشار اليه بلفظ كلى واحد ، ليس هو أن تلك الأفراد قد لوحظ فيها تشابه الصفات ، بل هو ـ فى رأى ديوى ـ التشابه فى الاستجابة السلوكية ازاءها . فلو علمتنا الخبرة الماضية أن نستجيب بصورة واحدة لشيئين مختلفين فى ظــاهر صفاتهما ، لأدرجنا هذين الشيئين تحت نوع واحد رغم اختلافهما فى الصفات الظاهرة . ومن **هنا فالمعنى الكلى ليس هو الخصائص المشتركة بين أفراد نوع ما وانما فى تشابه الاســتجابة السلوكية نحو هؤلاء الأفراد .**

ان اللغــة فى مفهومها البسيط ليست الا وسيلة للتفاهم بين الناس ، وما لم تكن الكلمات التى نستخدمها يمكن ترجمتها الى واقع واجراء عملى محسوس يمكن لجميع الأفراد أن يقوموا به أو يفهمونه ، فاننا سنجعل اللغة غير ذات وظيفة مجدية . بيد انه من الضرورى اعادة التنبيه الى أن معنى ((**الحس**)) الذى يقول به بيرس ليس هو بالمعنى الضيق الذى يحصر المعــانى فى الاحساسات الخاصة والمشاعر الذاتية اذ لا يمكن فى المعنى أن نقف عند « الخاص » ولكن لابد ان نركز ونوجه الاهتمام اليه بالدرجة التى يبلغ فيها مستوى لا بأس به من العمومية . ان الانسان عضو فى مجتمع ، وخبرة الفرد لا يمكن ان تعد شيئا اذا ظلت بمعزل عن خبرات الآخرين . واذا رأى ما لا يستطيع الآخرون رؤيته ، فاننا نقول عن هذا هلوسات .. انها ليست « خبرتى » ولكنها « خبرتنا » التى يجب أن نفكر فيها ونصب عليها الدراسة ونستمد منها معــانى كلماتنا .

سعيد اسماعيل على



و . جيمس

مشكلة اللاشعور في الفن

سمير كرم

● إن علم الجمال العلمي لا يضع القوانين الداخلية للفن، إنما هو يحاول أن يدرس تلك القوانين التي تحدّد التطور التاريخي للفن.

بليخانوف

● الكائن البشري كفنان يعد إنسانا بمعنى أسمى، إنه إنسان جماعيّ، هو فرد يحمل ويشكّل الحياة اللاشعورية النفسيّة للجنس البشري.

يونج

تلقى الدراسات الجمالية اهتماما كبيرا فى الاتحاد السوفيتي ودول أوروبا الاشتراكية الأخرى ، وقد اكسب هذا الاهتمام علم الجمال خصوبة فى الموضوعات والاهتمامات والأبحاث حتى يمكن القول بأن علم الجمال – من بين الدراسات الانسانية – هو **أحد فروع المعرفة الانسانية التى بلغت فى البلاد الاشتراكية مستوى أرفع مما بلغته فى العالم الغربى ، وان** كان لا يزال من العسير علينا نحن – **هنا فى مصر** – أن نلمس هذه الحقيقة ، حيث لا يزال طوفان الدراسات الغربية ، وخاصة فى ميادين العلوم الانسانية الاجتماعية ، غالبا على ثقافات الدول الاشتراكية ومنجزات هذه الثقافات من دراسات وأبحاث ونظريات . وقد يكون جزء من المسئولية فى هذا واقعا على الهيئات والمؤسسات المسئولة فى الدول الاشتراكية ، اذ لم تتوفر بعد – بالكم الكافى – الترجمات لكل جديد فى الدراسات والأبحاث فى العلوم الانسانية بوجه عام وعلم الجمال بوجه خاص . ولهذا فلا نزال – ليس فى مصر فحسب ، بل الأغلب انه فى دول العالم النامى كله – نطل على الدراسات الجمالية فى الدول الاشتراكية من خلال الكتابات الغربية . ولهذا فان تعرفنا عليها محكوم باعتبارات عديدة لا تجعله تعرفا مباشرا على النحو الذى تقتضيه الدراسة العلمية الموضوعية ، ولا تجعله تعرفا شاملا وانما هو تعرف محكوم أيضا بحدود اهتمامات الدارسين الغربيين وزوايا رؤيتهم . ولا ينفى أى من هذه الحقائق واقعا أساسيا هو أنه حتى الدارسين الغربيين أنفسهم يشهدون صراحة – ومن خلال اهتمامهم وبحوثهم العديدة – بخصوبة الدراسات الجمالية فى الاتحاد السوفيتي ودول أوروبا الاشتراكية الأخرى .

علم الجمال الماركسى

وقد مرت الدراسات الجمالية فى الاتحاد السوفيتي – **بصفة خاصة** – بتطورات عديدة طوال نصف القرن الماضى صاحبت التطورات الاشتراكية والعلمية والتكنولوجية وصاحبت أنواع الصراعات المختلفة التى شهدها المجتمع والتغيرات التى اعترت أبنيته الفوقية وثقافاته ، كما صاحبت المراحل المختلفة من الاحتكاك بالفكر الغربى تأثرا به – سلبا وايجابا – وتأثيرا فيه بعد ذلك . وبطبيعة الحال **فان علم الجمال الماركسى يختلف عن علم الجمال الغربى – أو البورجوازى – فى تناول المشكلات الجمالية اختلافا بعيدا** ، وان كان هذا الاختلاف قد ضاق فى بعض مراحل تطور علم الجمال فى الاتحاد السوفيتي واتسع فى بعض آخر من هذه المراحل ، كما اختلف اتساع وضيق الخلاف بين علم الجمال الماركسى والغربى بين موضوع جمالى وآخر . وبوجه عام فانه **بينما علم الجمال « التقليدى » تأملى وافتراضى ، فان علم الجمال الماركسى يسعى للضبط العلمى ولامكان التحقيق العلمى** ، ويهدف – **من ثم – الى تحقيق فائدة كبيرة فى فهم وتوجيه المعرفة وكذلك العمليات الابداعية . ونستطيع أن نسوق هنا عبارة لبليخانوف الذى** لا يزال يعتبر فى الاتحاد السوفيتي واحدا من « آباء » علم الجمال الماركسي وأبا للنظرية الجمالية السوفيتية :

« **ان علم الجمال العلمى لا يعطى للفن أية أوامر مفروضة مسبقا . انه لا يقول « عليك أن تستخدم هذه الوسيلة أو تلك » ، انما هو يقتصر فحسب على ملاحظة الكيفية التى تظهر بها القواعد والوسائل المختلفة وتسيطر فى حقب تاريخية مختلفة . ان علم الجمال العلمى لا يضع القوانين الداخلية للفن ، انما هو يحاول ان يدرس تلك القوانين التى تحدد التطور التاريخى للفن** » .

على أن من أبرز مجالات الاختلاف الموضوعى بين علم الجمال الحديث فى الاتحاد السوفيتي وعلم الجمال الغربى، ذلك المجال الذى يتركز عليه حديثنا هنا **وهو مشكلة دور اللاشعور فى العملية الابداعية** .

علم الجمال .. وعلم النفس

وكما هو واضح فان هذا الموضوع وثيق الصلة بعلم النفس الى حد لا يمكن معه تناول وجهة نظر علم الجمال أو النظرية الجمالية السوفيتية فى مشكلة دور اللاشعور فى العملية الابداعية بمعزل عن موقف علم النفس السوفيتي من مشكلة اللاشعور بوجه عام . على أن علم الجمال الماركسى عامة يؤكد ارتباط موضوعه بعلم النفس الذى « **يدرس قوانين النشاط النفسى للناس وتطورهم** » .

ولقد كان لعلم النفس السوفيتي فى العشرينات من القرن الحالى – أى فى أعقاب ثورة أكتوبر الاشتراكية مباشرة – موقف من مفهوم اللاشعور يختلف جذريا عن موقفه الحالى ، فخلال العشرينات هاجم علماء النفس السوفيت – انطلاقا من اعتبارات أيديولوجية – مفهوم الشعور باعتبار أنه لا يخضع للتحقيق التجريبى . وقالوا أن ما يسمى بالارادة الحرة أو العقل أو الوعى أو ما شابه ذلك ليست سوى مفاهيم متخيلة « **تبنتها واستغلتها القوى السياسية المعادية للطبقة العاملة** » . ونتيجة لذلك تحول علماء النفس السوفيت فى العشرينات نحو اللاشعور ، وكانوا يميلون فى ذلك الوقت الى ان يعزوا اليه دورا هاما فى توجيه السلوك الانسانى وتكامله . فمثلا كان **بيختيريف** – أحد علماء النفس السوفيت الطليعيين فى مجال الأفعال المنعكسة – يقول « **ان اللاشعور هو الوعى الحقيقى** » . وعبر عن وجهات نظر مماثلة فى أهمية اللاشعور فى الحياة النفسية علماء آخرون أمثال **أ . لوريا** Lauria **و م . ب . زالكيند** Zelkeind والتربوى السوفيتى القديم **بنكيفتش** Penkevich .

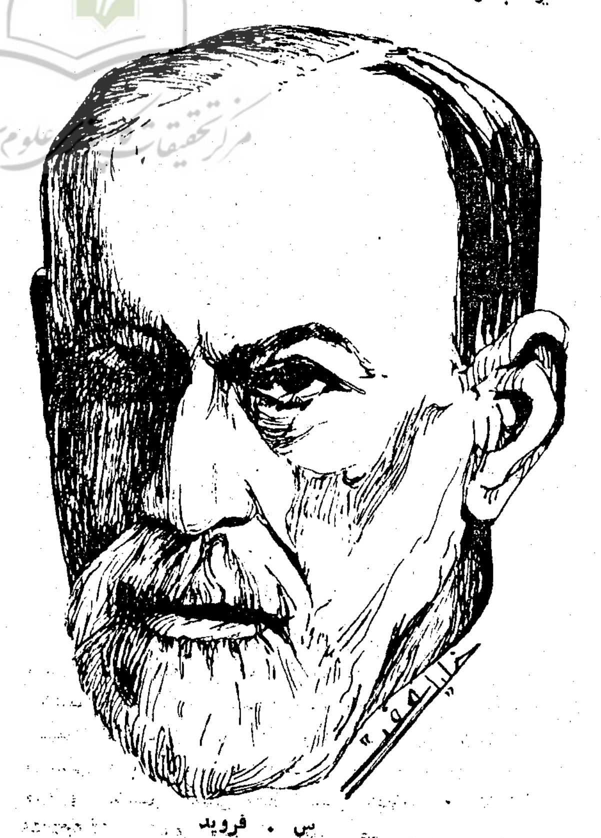
ولكن هذه الحماسة لمفهوم اللاشعور لدى علماء النفس فى الاتحاد السوفيتي لم تدم طويلا . ففى حوالى عام ١٩٣٠ بدأ هذا المفهوم يخبو وسريعا ما اعتبر « **مشكلة غير واردة** » . وأخذ مفهوم الشعور يحل محله تدريجيا ، وأخذت مشكلة الشعور تدخل مجال الاهتمام « **الرسمى** » . وفى عام ١٩٣٦ أصبح مفهوم الشعور « **المشكلة المحورية** » فى علم النفس السوفيتي . وأصبحت مشكلات الفهم الشعورى والفعل

الفرضى من الموضـــوعات الأساســـية فى علم التربية السوفيتى .

وأصبح الموقف الجديد لعلم النفس السوفيتى من اللاشعور هو الموقف الذى تعبر عنه العبارة التالية للعالم السوفيتى المعروف سمير نوف : Smir nov

« ان علم النفس السوفيتى يتميز بالتناقض مع علم النفس البورجوازى فى هذا الجانب : ان علم النفس البورجوازى يأخذ اللاشعور كنقطة انطلاق له ، كما لو كان المحور الرئيسى لشخصية الانســان ، أما علم النفس السوفيتى فقد تبنى بوضوح النظرية القائلة بأن الشعور هو المستوى الانسانى الأعلى والأكثر تحــددا للتطور فى النفس . وقد أوضح الدور المهيمن الذى تلعبه التأثيرات الشعورية بالمقارنة بالتأثيرات اللاشعورية . وفى هـــذا الصدد فان علم النفس السوفيتى يذهب الى أن المبدأ الأساسى للديالكتيك هو نظرية الفهم الشعورى . وفيما يتعلق بمسائل التعليم يؤمن علم النفس السوفيتى بمبدأ أن الشخصية الشعورية للانسان ، أى سلوكه الشعورى ، أو نظام حياته الشعورى هو ما ينبغى تشكيله » .

ومن المفيد هنا أن نذكر فى هـــذا الصدد اصطلاحا آخر يستخدمه علماء النفس السوفيت وهو « **التحديد غير المباشر** » mediated determination وهو يعنى



بس . فرويد

ان السلوك البشرى لا يتحدد بطريقة مباشرة وانما يحدث السبب فيه أو المنبه له بطريقة غير مباشرة من خـــلال وعى كل شخص .

وفى النهاية فقد أصبحت العمليات الشعورية تدرس فى الاتحاد السوفيتى وحـــدها تقريبا دون العمليـــات اللاشعورية . وفى مجال الفسيولوجيا وحده ــ الذى يرتبط بالطب العقلى أكثر مما يرتبط بعلم النفس فى الأبحاث العلمية السوفيتية ــ توجه أبحاث منهجية حول العمليات اللاشعورية ويبدو من العسير الاجابة عن السبب الذى دفع علم النفس السوفيتى والعلوم الاجتماعية السوفيتية بوجه عام الى هذا الاتجاه الذى أصبح فيه اللاشعور يكاد يكون بمثابة « تابو » لا يقترب باحث منه . وقد نجد فى فرضية يضعها **دكتور باور** (فى كتابه « الانسان الجديد فى علم النفس السوفيتى ») اجابة معقولة ومقنعـــة . **يقول دكتور باور :**

« ان البلشفى هو فى الأساس انسان فعل ، وليس مدرسيا ملتزما . فالتناول القائم على الحس المشترك للســلوك البشرى يبـــدو أكثر ملاءمـــة للمناضـــل لعديد من الأسباب . ويصح هـــذا بصـــفة خاصـــة اذا كان وجود دوافع لاشعورية أمرا مسلما به .. ويتعين أن نفترض أن أحد الدوافع وراء التقييد المطرد لتطبيقات علم النفس ورفض العوامل اللاشعورية فى نموذج الانسان كان رغبة الانسان العملى المشتغل بالسياسة السوفيتية فى أن يؤكد لنفسه من جديد أن العالم ليس بعيدا عن متناول قدراته على السيطرة » .

على أن من الأمور الغريبة ان نلاحظ أنه بينمـــا استكشف علم النفس الســوفيتى فى البداية مجال اللاشعور ، بل وحاول أن يبرهن على أن محتويات اللاشعور غالبا ما تعمل ضد الارادة الحرة ، فان علم الجمال فى الاتحاد السوفيتى ــ منذ البـــداية ــ أعلن وقوفه ضد الاستعمار . وحتى **بليخانوف** نفسه يتحدث عن الفن البورجوازى باعتباره فنا كرس نفسه « **لحجج عقيمة مع خبرات شخصية خاوية تماما وخيالات مريضة** ».

كان بليخانوف يؤمن بأن الفردية والذاتية المتطرفة من السمات المميزة للفن البورجوازى ، وأن الفن الاشتراكى هو الذى تحرر من هذه الأمراض ، **وأن الفن الاشتراكى وعلم الجمال الاشتراكى سيكونان موضوعيين بنفس معنى الموضوعية فى علم الطبيعة وسيكونان بعيدين عن أى ميتافيزيقا .**

ثم كان **م . فريش** من أوائل الماركسيين فى دراسة فرويد . وقد رفض نظرياته ، وعارض بصورة اتسمت بالعنف أى اتفاق مع النظريات السيكلوجية التى تركز اهتمامها على اللاشعور فى السلوك الانسانى .

كذلك كان موقف **اناتولى لوناتشارسكى** Lunacharsky فى مجهوده لخلق « علم جمال وضعى » يتسق مع القضايا العامة للماركسية ليعارض بشدة أى اعتماد على مفهوم اللاشعور فى تفسير العملية الابداعية .



على انه خلال العشرينات كان التفاوت فى التصورات النظرية المختلفة ـ بين علم الجمال وعلم النفس مثلا فى حالتنا هذه ـ أمرا ممكنا طالما أن كلا منهما على حدة كان يتخذ لنفسه طابعا ماركسيا عاما . ولم يكن الحزب الشيوعى يبدى اصرارا على وجود وحدة شاملة وتفصيلية بينها جميعا . **فكان باستطاعة علم النفس وعلم الجمال ان يعلنا ماركسيتهما وأن يظلا رغم ذلك مختلفين فى عدد من المشكلات ذات الاهتمام المشترك بينهما .**

اللاشعورية فى العملية الابداعية

ولكن ـ فى الثلاثينات ـ أصبحت مسألة الوحدة هذه مسألة ملحة فى العلوم الاجتماعية السوفيتية . واصبح من الضرورى اعادة تحديد العلاقات النظرية المتبادلة وتوطيدها على أساس من المذهب الماركسى اللينينى .

ويعتبر **فوروسكى** Voronsky الناقد الأدبى الماركسى الوحيد الذى وجه انتباها جادا فى العشرينات الى مشكلة اللاشعور فى العملية الابداعية ، وتوصف آراؤه فى هذا الصدد بأنها تعيد الى الأذهان نظريات **كارل يونج** من ناحية **وآراء لوكاتش** من ناحية اخرى ! فعند فورونسكى أن الصور الفنية تخلق خلقا حدسيا ، داخل اطار الخبرة المتراكمة للأجيال السابقة ، وهى خبرة توجد فى مجال ما تحت الشعور . وتشكل مثل هـذه التجارب قوة هائلة فى النفس البشرية تتفجر بشكل دورى لتظهر على سطح الشعور ، وبهذا تجبر الانسان على أن يسلك بطريقة لم يسلك بها من قبل ابدا . انها تغير نمط سلوكه المعتاد والبنيان العادى لافكاره وانفعالاته وشخصيته ككل وموقفه تجاه البيئة . والصور الفنية هى انعكاسات للصور الأصلية غير المشوهة للعالم التى يحتفظ بها الانسان فيما تحت الشعور لديه . ويكون الانسان على وعى غامض بهذه الصور . انه يشعر بشوق مستمر اليها . ويجعله هذا الشوق يخلق أساطير وحكايات ويغنى اغنيات ويكتب روايات ـ اى يجعله بايجاز يبدع فنا . وهكذا فالفن عند فورونسكى طريقة لاعادة خلق مثل هذه الصور أو ايجادها . وفى لحظة الابداع فان الفنان المبدع يكون ـ وفى الأساس ـ أداة لقهر قوى ما تحت الشعور . وليس الشكل والأسلوب والتكوين وغير ذلك من الوسائل الفنية سوى « **تكنيك** » لتحليل الشعور .

وينبغى ان نضيف أن فورونسكى ـ وقد كان ماركسيا وعضوا فى الحزب الشيوعى ـ كان يذهب الى أن هـذه الخبرات المتراكمة التى تتجمع فيما تحت الشعور هى دائما خبرات « **طبقية** » ، بمعنى أن الانسان يمثل ـ من ناحية ما تحت الشعور لديه ـ انتماءه والتزامه بطبقته . « **ومن المستحيل تغيير أو ازالة هذه الخاصية الطبقية فى خبرات الانسان** » .

وكان علم الجمال احد المباحث القليلة التى لم تكن بحاجة لأن تخضع لعملية تعديل نظرية شاملة فى الثلاثينات كما حدث بالنسبة لعلم النفس مثلا . ولكن علم الجمال اصبح منذ ذلك الوقت وسيلة ايديولوجية فى عملية « **اعادة تربية الشعب** » وفى التنظيم والتعبئة وتنشيط وعيه الثورى والنضالى . وفى سبيل تحقيق هذه الغايات الشعورية اصبح علم الجمال السوفيتى يفسر الابداع الانسانى على أسس شعورية بحتة . ويرى ان اى فعل ابداعى لا يمكن تفسيره على أسس من الفهم الشعورى يعتبر فعلا مرضيا وذهنيا ، ومن ثم فهو فعل غير فنى .

ومع ذلك فان الكلمات التى يقترب معناها فى كثير او قليل من معنى كلمة اللاشعور Unconsious مثل ما تحت الشعور Subconsious غير المتحقق Unrea Lised ـ كثيرة الاستخدام فى الأبحاث الجمالية السوفيتية . فنجد مثلا الصوفية mysticism واللاعقلية irrationalism والمرض النفسى Psychic abnormality والرؤية المرضية Pathological Vision والذاتية aubjectivism والنزوة المطلقة absolute caprice .

فما هو اذن اللاشعور فى رأى علم الجمال السوفيتى ؟

ان علم الجمال السوفيتى لا يقدم تعريفا ايجابيا له ، ولكن الاشارة اليه فى الأبحاث الجمالية تتضمن القول بأن اللاشعور نوع من « **البشاعة النفسية** » التى اذا اطلق الشعور لها العنان ظهرت فى أنواع مختلفة من الانحراف والتحلل ، ومن ثم ينبغى قمعها . وتذكرنا وجهة النظر هذه فى اللاشعور بمعنى مابعلم **نفس الاعماق** Psychology of depths الذى يعتبر اللاشعور ايضا مناقضا للشعور

وضعه تحت المراقبة والسيطرة المستمرة . **وقد ألح كثير من علماء النفس السوفيت الأوائل الى علاقة اللاشعور بعلم نفس الأعماق ـ وخاصة بالمذهب الفرويدى . وقد أوضحوا** أن الفرويدية تؤكد التعارض بين المجالين السيكلوجيين : الشعور واللاشعور .

رفض فرويد :

وحتى ذلك الوقت كانت المشابهة بين التناقض الذى يضعه علم النفس الفرويدى بين الشعور واللاشعور من ناحية والمادية الجدلية فيما تستخدمه من مصطلحات القضية والنقيض والمركب ـ من ناحية أخرى ـ لا تزال قائمة وواضحة فى الأبحاث الجمالية والنفسية فى الاتحاد السوفيتى . ولكن هذه المشابهة أو المقارنة انتهت تماما فى عام ١٩٣٠ الذى شهد التحول الذى أشرنا اليه فى وجهة نظر علم النفس السوفيتى من مفهوم اللاشعور . فعندما جاء عام ١٩٣٠ كانت حركة التحليل النفسى فى الاتحاد السوفيتى قد وصلت الى نهاية عملية وتوقف نشر مطبوعات التحليل النفسى . « ولا يزال العداء للفرويدية والمفاهيم المتعلقة بها قائما حتى الآن بشكل لا ينقطع فهى اما تقابل بالتجاهل أو تنتقد اذا اتجه الانتباه اليها ـ باعتبارها نظرية مثالية وميتافيزيقية ورجعية تمثل الأخطاء المنهجية للنزعة البيولوجية أو الفردية .

(م . د . لندن : استقصاء لعلم النفس فى الاتحاد السوفيتى ـ النشرة السيكلوجية . يوليو ١٩٤٩ . ص ٢٦٤) .

ويذهب علماء الجمال السوفيت الى أن السيطرة على اللاشعور وكفه تتم بوساطة العقل الانسانى أو الشعور وكان تروفيموف يقول بالحرف الواحد « ان للعقل أهمية كبرى فى القدرات الابداعية للشخص الموهوب فنيا » . ان الفن فى رأى علم الجمال الماركسى مستحيل دون انتقاء وتعميم لوقائع العالم الخارجى . ولا يمكن التفكير فيه على مجرد أساس « **الأحاسيس اللاشعورية والخبرات الانفعالية** » ، أو على مجرد أساس ما يسمى « **حدس الفنان** » ان العقل الانسانى يحمى الفنان من الصورة الذاتية التى قد تنشأ فى خياله بفعل ظروف معينة لمعاناة الحياة . ومن ثم فان الاستجابة الابداعية ـ شأنها شأن أى استجابة أخرى ـ ينبغى الوصول اليها عن طريق الهدف الشعورى (الواعى) الذى ينبغى ـ بدوره ـ أن يكون مطابقا للأهداف الاجتماعية . فالخيال الابداعى يخضع باستمرار لسيطرة الفنان ، وتختبره الملاحظة ـ التى يوجهها الهدف ـ للحياة . ان الفنان يقرب ما بين الصور التى يبدعها الخيال الفنى والواقع .. يقرب ما بين منطق هذه الصور ومنطق الواقع ، أى يقرب ما بينها وبين الظروف النمطية للحياة . **ومن ثم فان الصور التى تظهر فى خيال فنان ما على أساس من القصد هى بالتالى ـ وبطريقة أو بأخرى ـ تتشكل وتتحدد ماديا طبقا لصدق الحياة .**

وعلى حين ان آليــة (أو ميكانيزم) العلاقة بين **الشعور واللاشعور توصف فى الغرب بمصطلحات مختلفة تتوقف على المدرسة الخاصة فى علم النفس التى يلتزم بها** صاحب الوصف ، فان علماء النفس والجمال السوفيت يتحدثون عن هذه العلاقة باعتبارها « **جدل الموضوع والذات** » . وهذا يعنى أن العاملين الذاتى والموضوعى ـ من الناحية الوظيفية ـ جانبان من كل فعل عقلى أو نفسى. فكل ادراك حسى وثيق لواقع مادى يتضمن فى ذاته هذين العاملين ، حتى أن كل فعل ابداعى هو « **الصورة الذاتية للشىء** » .

ذاتية الفنان والواقع الموضوعى

ان المعيار الأول لصحة نظرية ما ـ طبقا للفكر الجدلى ـ **هو الممارسة الاجتماعية له . وفى مجال الفن** فان هذا المعيار ليس من السهل تحديده باستمرار ، اذ ان السؤال الصعب الذى ينشأ هنا هو « **كيف يعرف الفنان المبدع أن يعكس ذاتيا الواقع الموضوعى ؟** » .

هناك سلسلة من المعايير التى يستطيع بها أن يقيم عمليته الابداعية من حيث موافقتها للنظرية المادية الجدلية فى الانعكاس . احد هذه المعايير هو المحاولة الشعورية ـ الواعية ـ « **لاعادة خلق الواقع بكل تعينه وبكل حياته وبكل أشكاله الواقعية** » . (تيمو فييف) . وهناك معيار آخر هو أنه ينبغى اعادة خلق الواقع « **بروح من حقيقة الحياة** » . ولكن بما أن كل حقيقة نسبية ، فان الحقيقة التى ينبغى أن تنفذ الى عملية اعادة خلق الواقع فنيا بوساطة الفنان ينبغى أن « **تخدم مصالح الشعب** » . ويترتب على هذا المعيار أنه ينبغى ان يرى الفنان الواقع وأن يحلله وأن يحكم عليه من وجهة نظر الحقيقة الاجتماعية الطبقية « **التى هى أقرب الى الحقيقة المطلقة** » . وينبغى أن يفعل الفنان المبدع هذا حتى وان اقتضته التضحية بمصالحه الشخصية .

وبايجاز فان الفنان الخالق لا يستطيع أن ينجز موضوعيا الا من خلال التجرد عن المصلحة الذاتية ومن خلال « **السيطرة على عالمه الداخلى** » . فالحقيقة تكمن فى الجماعى وليس فى الفردى . والبحث عن الحقيقة خارج الجماعى يفضى حتى الى التغرب والذاتية والسقوط فى حبائل اللاشعور .

الفن كحلم يقظة

هذه بالتحديد وجهة النظر التى تتناقض تناقضا حادا مع التحليل النفسى الذى يذهب الى ان العمل الفنى يشتق قوته من اللاشعور ، وبصفة أخص من ذلك الجانب العميق من اللاشعور الذى يطلق عليه الفرويديون اسم « **الهو** » . ومن ثم فالفن عندهم ـ سواء فى صورة شعر أو رسم ، وحتى فن العمارة ، يكون قويا ومؤثرا من الناحية الجمالية (وليس بالضرورة ممتعا) الى حد أنه

يسقط رموزا هامة من داخل اللاشعور على الخـــارج (**هربرت ريد : فلسفة الفن الحديث : ص ٤٧)** .

ويذهب فرويد فى مقاله : « **علاقة الشاعر باحلام اليقظة** » ــ الى أن الكاتب يفعل نفس ما يفعله الطفل فى اللعب . أنه يخلق عالما من الخيال يأخذه مأخذ الجد التام ، اى انه يستوعبه بدرجة كبيرة من التأثر بينما هو يفصله فصلا حاسما عن الواقع .

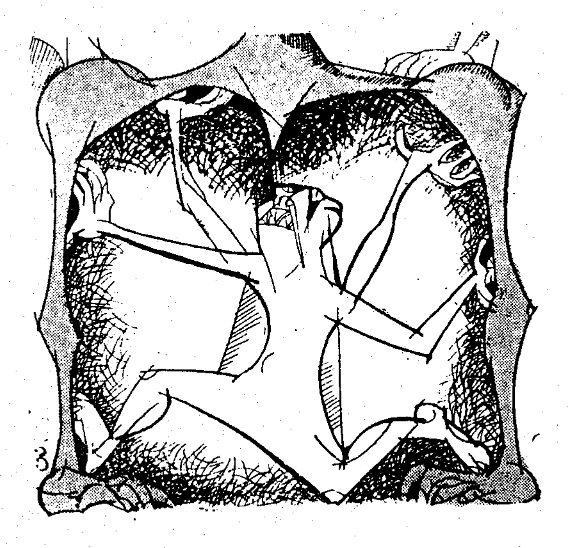
ويذهب **كارل يونج** الى أن « **الفن نوع من النزوع الداخلى يتملك كائنا بشريا ويجعله أداة له . والفنان ليس شخصا يتمتع بارادة حرة ويسعى الى غاياته الخاصة ، وانما هو شخص يسمح للفن بان يحقق اغراضـــه من خلاله . وهو ككائن بشرى قد تكون له احـــواله وارادته ومراميه الشخصية ، ولكنه كفنان يعد انسانا بمعنى أسمى ــ أنه انسان جماعى ــ هو فرد يحمل ويشكل الحيـــاة اللاشعورية النفسية للجنس البشرى » !! .**

ولكن حتى عندما يدعى التحليل النفسى أن الملاحم من الأساطير القديمة اسقاط من اللاشعور الجمعى للشعوب فانه يضع نفسه أمام محنة البحث عن تفسير للفرق بين الشكل الملحمى الذى تتخذه الأساطير القديمة وذلك الخليط المختلط من الألوان والخطوط والمساحات والدوائر الذى تراه فى لوحة من الفن السيريالى الذى يزعم انه اسقاط لكوامن اللاشعور فى العالم الخارجى .

ويخفق فرويد فى أن يمد نطاق تفسيراته الجنسية الى العمليات الابداعية « **اللاشعورية** » . التى يفضـــل هو تسميتها بأعمال « **الشعراء الذين يأخـــذون موضوعاتهم جاهزة مثل مبدعى الملاحم والتراجيـــديات الأقدمين** » ، فيلجأ الى تغطية هذا الاخفاق بأن يقول أن هناك ــ غير هؤلاء ــ « **أولئك الذين يبـــدو أنهم يبدعون موضوعاتهم تلقائيا** » .

وازاء هذا الاغراق فى الاهتمام باللاشعور لدى علماء النفس وعلماء الجمال الغربيين يرى علماء الجمـــال السوفيت أن المحاولات التى تبذل لكشف سيكلوجية العمل الابداعى بوساطة نظريات« **الحدس** » و «**العمل اللاشعورى**» وغيرها ليست ذات أهمية علمية ما دام واضعوها يعتبرون العمل الابداعى ــ خطأ ــ ظاهرة لا يمكن تفسيرها ولا تبلغها الا الصفوة . أن علم النفس المادى ينطلق من الحقيقـــة القائلة بأن العمـــل الابداعى فى أشكاله المتطورة ــ هو نتاج للعمل . وتنشأ دوافع وأهداف النشاط الابداعى من حاجات المجتمع وتظهر امكانية حل مشكلة ابداعية حينما تتوفر الظروف الضرورية لها خلال مسار التطور الاجتماعى .

اما ما يقال من أن الفنان نفسه لا يدرى كيف يبدع او كيف يهبط عليه الالهام ، فان هذه مسألة لا تحتاج الى فرضية اللاشعور باكملها لتفسيرها . ذلك أن الانســان اذ يركز كل انتباهه على مهمة ما يلاحظ نفسه عادة ، وهذا هو السبب فى أنه غالبا ما يشعر بأن عثوره على الحل جاء كشىء مفاجىء ، بينما هو فى الواقع نتيجة عمل مركز ودائب .



وترتيبا على هذا الاختلاف النظرى الكلى ، يؤكد علماء الجمال الماركسيون أن العملية الابداعية فى « **الفن البورجوازى** » ــ بسبب سيرها ضد التنظيم الشعورى ــ تطيش تماما . فان الذاتى واللاشعورى يفلت بدلا من أن يقيد ويكف . ومن هنا فان اللاشعورى يلجم الواقع ــ بدلا من أن يعيد خلقه ــ ويقلبه ويشوهه . وباستمرار هذه العملية فان هذا يصيب جميع المدارس او الاتجاهات الفنية البورجوازية . أنها جميعا تحاول أن تقلل من قيمـــة العمليات الشعورية فتصل بها الى الحد الأدنى وتصور الفن على انه نتاج للحدس الخالص وللالهـــام اللاعقلى والمنبهات تحت الشعورية .

ولهذا يصف علماء الجمـــال السوفيت المدارس والاتجاهات البورجوازية فى الفن بأنها مزيج من « **الشكل الخالص واللاشعور** » . ان الفن البورجوازى يرفض عن عمد أن تسيطر قوة العقل على اللاشعور ، ويسمح اللاشعور بأن يسقط نفسه فى أشكال مريضة مختلفة من الكوابيس والهلوسات الهاذية . ونتيجة لمثل هذا التناول للاشعور أن تهبط العملية الابداعية الى مستوى تفقد عنده حق وصفها بأنها نشاط انسانى اصلا .

لا مضمون للفن اللاشعورى

وما دام الفن البورجوازى يستغل اللاشعور الى هذا الحد المفرط فانه فن يفتقر الى المضمون ، وحتى ان كان فيه مضمون فانه يجىء مضمونا تلطخه اللاعقلية والصوفية والمرضية . وكل مضمون غير اجتماعى وغير سياسى ــ لهما أحسن الشكل الذى صيغ وقدم به ــ لا يمكن أن يعتبر مضمونا صادقا . فمثل هذه الأعمال الفنية التى تحول بشدة على اللاشعور تكون فارغـــة بلا موضـــوع . ان الفن البورجوازى انعكاس ذاتى لظواهر ذاتية ليس لها موضوع

أو مضمون يستحق الذكر . **ولا يمكن أن يعتبر مضمونا حقيقيا للفن كل ما يسمى بالنشاط الذاتى التعسفى وغير المحدد والداخل للذات الفردية او ما يسمى بتحرر « الأنا » الداخلى للفنان المبدع .**

وبحث الفن البورجوازى عن المضمون فى المجالات الخيالية التى لا يمكن بلوغها والتى تتجاوز الواقع ، أمر يحكم على هذا الفن بالموت لاحتوائه على قدر هائل من التعسف المطلق للخبرات الذاتية ، وتمجيد الغرائز الحيوانية فى الانسان باسم اللاشعور .

ومعنى ذلك فان النظريات الحدسية واللاشعورية فى علم الجمال وفى الفن الحديث هى تعبير صادق عن حقيقة الفن الحديث فى المجتمع الغربى الراسمالى وعن تناقضاته . ففى بداية القرن العشرين – حين كان **فرويد ونيتشسه « المعبودين الثقافيين لعصر الرأسمالية الاحتكارية »** – كان الفن فى أوروبا الغربية قد بدأ فى اتخاذ أشكال تهدد بالفعل بتحويل الفن الى شكل وهمى من الوجود الانسانى. وحينما أعلن فرويد أن التخيل الفنى والفن هما من احلام اليقظة لم يكن بعيدا عن الحقيقة .. ولكن هـذا التعريف لا ينطبق على الفنون جميعا . أنه تعريف محدود باتجاهات نوعية معينة فى الفن ، ويرتبط بنوع معين فحسب من الفنون . هذا النوع وثيق الصلة فى الحقيقة بالحلم . فهو حلم ، حلم شعورى وخاضع للعقل . فهو يخضع لكثير من القوانين التى تخضع لها الأحلام التى نراها فى الليل. فهذا الفن – شأنه شأن الأحلام – يقدم تعويضا نفسيا يسمح بتخفيف حدة المنبهات الانسانية التى لا تجد لها متنفسا فى ساعات اليقظة فى الحياة البورجوازية العادية . ومثل هذا الفن يقدم اشباعا وهميا لتلك الحاجات التى لا يمكن اشباعها فى الحياة الواقعية ، بينما هو فى الواقع الفعلى يخرج عن طريقه لترقية هذه الحاجات باعتبارها منبهات تتجاوز أفعال الانسان .

فن تصنيع الأحلام

ان الأحلام تتكون بطريقة من شأنها أن تبقى الانسان معزولا عن المثيرات الخارجية والداخلية على السـواء وتسمح لجهازه العصبى بالاسترخاء خـلال فترة زمنية محددة .. وهذا هو النموذج الذى يصوغ كثير من الفنانين فى القرن العشرين أعمالهم على غراره . لقـد بدا هؤلاء الفنانون مع بداية القرن العشرين يعملون لهدف واحد هو تصنيع الأحلام للبورجوازية الصغيرة . وفى سبيل هذا كرسوا أنفسهم للبحث عن « **مواد** » لصناعة هذه الأحلام . وبدأت تظهر نظريات تزعم أن تحويل الفن الى « **منوم** » ضرورة ، وأن عملية التحويل هذه عملية « **انسانية** » . ويبنون هذه النظريات على أسس طبية ومرضية ونفسية . وبين هؤلاء المنظرين اولئك الذين يحاولون « **أن يجعلوا الوجود أكثر احتمالا للناس فى كابوس عالم الاغتراب** » .

ان هذا النوع من الفن يجرى على نفس الخطوط التى يجرى عليها الانتاج فى المجتمع الرأسمالى .. هو انتاج قوالب ونسخ وهو بهذا يهدف الى اشباع زائف للحاجات الفنية لدى الانسان . وهنا يلعب الفن دورا أبعد ما يكون عن دوره الجمالى الأصيل .

ان الأحلام التى يجرى صنعها فى هوليود – مثلا – اليوم للانسان الأمريكى العادى تعطى مثلا واضحا لهذا النوع من الفن الذى يستهدف أن يطلق وسط جماهير « **الناس العاديين** » أفكارا كتلك التى يطلقهـا بين « **صفوة الناس** » فنانون مثل سلفادور دالى .

كذلك فان الروايات الرخيصة الكثيرة التى ترتكز على مناهج « **التحليل النفسى** » وتتخذ شـكل الفن السيريالى وغير ذلك والتى تقدم نماذج من الحـياة والحب والبطولة والواجب هى نماذج خيالية تماما لا تكاد تتصل بواقع حياة الجماهير بأى حال .. هذه الروايات هى صورة من صور التنفيس العاطفى أو المخارج الانفعالية او التعويض أو الترفيه وبصفة خاصة لفئات الشباب .

وهناك مثال آخر فى موسيقى الجـاز الأمريكية – مهما قيل عن « **الأصل الافريقى** » الذى استمدت منـه ايقاعاتها . ان الفعل الجمالى للصوت قريب الصلة فيها من التهييج السيكلوجى العصبى لأعصاب السمع بوساطة الصوت . وفى هذا النوع من الموسيقى يختفى عنصر الزمن، رغم أن الموسيقى هى أكثر الفنون على الاطلاق شـعورا بالزمن ، وأكثر الفنون على الاطلاق خضوعا لعامل الزمن فى تركيبها .

البحث داخل الذات .. والبحث عن الذات

ان الفن بطبيعة نفسه بحث لا ينتهى . هو رحلة فى المجهول « (**ماياكوفسكى**) . وكان هناك تجارب وتجارب عديدة . **هناك البحث داخل الذات ، وهناك البحث عن الذات نفسها . الأول هو الشرط الضرورى للفن وجوهر وجوده** . أما الثانى والبحث عن الذات نفسها ، فهو قاتل للفن ككل ، لأن الفن لا يجد الذات ، وعندئذ يحاول أن ينتج ذاتا من دخله .

واذا كان يتعين على الفن أن « **يبحث داخل الذات** » مستخدما مصادره ، ومصادره الخاصة وحدها ، فهو اذن لا يستطيع أن يجد ذاته أو أن يؤكدها دون مساعدة من الخارج ، أى دون تأكيد العلاقات العادية القائمة بين الفن وجماهير الناس – الذين هم فى الحقيقة وفى الأساس جمهور مستمعيه أو مشاهديه وهو الشىء الوحيد الذى يخفف من حدة الانقسامات العنيفة داخل عالم الفن ويجعلها انقسـاما بين مجالين مختلفين اثنين : **الفن من أجل النخبة او الصفوة ، والفن من أجل الجماهير.** فن يصنعه اللاشعور ويبدع من خلال الغياب عن الوعى – النفسى والاجتماعى – وفن يصنعه الجهد العقلى الواعى بكل أبعاده النفسية والاجتماعية .

سمير كرم

ملامح الفلسفة الإفريقية

عبد الواحد الإمبابي

البحث عن فلسفة أفريقية

النظرية الافريقية التقليدية عن العالم من اكثر النظريات انسجاما ، وهذا الانسجام على حد تعبير الكاتب النيجيرى ــ ((اديسايو اديسانيا)) ــ ((**ليس مجرد توفيق بين الحقيقة والايمان ولا بين العقل والمعتقدات القديمة ولا بين العقل والحقائق غير المؤكدة ، بل هو توفيق بين كل الأنظمة ، وهذا الانسجام أو التوفيق بين كل الأنظمة هو الأساس الجوهرى التفكير عند الافريقيين**)) .

وهذه الظاهرة التى تمثل طابعا خاصا يتميز به التفكير الافريقى قد لا يكون لها نفس الدور أو الأهمية فى تفكير المجتمع الأوربى ، ففى العصور الوسيطة ــ مثلا ــ أمكن لهذا المجتمع الأوربى فى ظل سلطان الكنيسة الطاغى ان يبعد العلم ويرفض ، وعلى العكس من ذلك فى العصر الحديث عمل على اقصاء فكرة الرب وطمس معالمها فى التفكير العلمى . ولكن مثل هذا الموقف لا يمكن أن يكون له وجود فى التفكير الافريقى حيث يعتمد كل من الايمان والعقل على الآخر ، وحيث تشكل فكرة الرب جزءا لا يتجزأ من حياة الافريقى فى كل بعد من ابعادها ما دام الانسجام بين كل الأنظمة ــ كما سبق أن قلنا ــ هو الأساس الجوهرى للتفكير عند الافريقيين .

ولقد أخطأ كثير من الباحثين الأوربيين فهم حقيقة هذا الانسجام فى التفكير الافريقى وكان مرجع هذا انهم حاولوا تنظيره فى ضوء مذاهب الفكر الأوربى ، **فليفى بريل** Lény-Bruhl ظل يصر فى كل ما كتبه خلال سنوات شبابه على أن التفكير الافريقى ليس الا نوعا من التفكير البدائى الذى ينتمى الى مرحلة ما قبل المنطق Pre-logical لأنه تفكير يتسم بالتناقض الداخلى ــ لكنه عاد بعد ذلك فأعلن أنه كان على خطأ تام فى كل ما ذهب اليه حين نادى بنظريته لأنه لم يكن يدرك الا مؤخرا ان البناء المنطقى للعقل البشرى واحد عند كل البشر ، وربما يكون البروفيسور ليفى ــ كما يقول أديبابو أو نساتيا ــ **قد أدرك فى الوقت نفسه حقيقة الانسجام الكائن فى التفكير الافريقى الذى يبعده عن أن يكون تفكيرا بدائيا** .

ملامح الفكر الأفريقى

والواقع أن الكشف عن جوانب التفكير الفلسفى لدى الأفريقيين والاهتمام بدراستها دراسة موضوعية لم يبدأ الا فى منتصف الأربعينيات من هذا القرن ، اذ كان معظم اهتمام الباحثين يتركز بصفة أساسية ومباشرة حول القضايا السياسية أو الأوضاع الاقتصادية

أو المسح الأنثروبولوجي أو الأهمية الاستراتيجية الخ .. ولهذا بقيت المكتبة الأفريقية لفترة طويلة خالية تماما من أى بحث أو دراسة جادة تلقى لنا ضوءا كاشفا على حقيقة التفكير الفلسفى لدى الأفريقيين ، ونعنى بهؤلاء الأفريقيين شعوب جنوب الصحراء ، الى أن ظهر فى عام ١٩٤٥ كتاب الأب **بلاسيد تمبلز** Placid Temples — **فلسفة البانتو** (Bantu Philosophy) — الذى أحدث عند ظهوره ضجة هائلة تردد صداها فى كل الأوساط الفكرية العالمية وبادرت دور النشر فى أوربا بترجمته الى معظم اللغات الحية .

ويقول الأب تمبلز الذى ظل يعمل فى ميدان التبشير فى الكونغو ابتداء من عام ١٩٣٣ انه استطاع أن يحصل على هذه المعلومات القيمة التى ضمنها كتابه عن طريق ملاحظاته الشخصية لسلوك ومنهج تفكير كثير من القبائل الأفريقية التى عايشها نحوا من اثنى عشر عاما ، **وأن هؤلاء الأفريقيين ليسوا — كما كان الكثير منا يتصور — أطفالا كبارا ، بل هم على العكس من ذلك تماما أناس بلغوا مرحلة النضج الفكرى منذ زمن بعيد.**

ثم سعدت المكتبة الأفريقية بعد ذلك ، أى بعد كتاب الأب تمبلز بأربعة مؤلفات جديدة عن الفلسفة الأفريقية سدت فى الواقع نقصا ملحوظا كان يشكو منه كل من يحاول التعرف على هذا الجانب فى حياة الشعب الأفريقى ..

أول هذه المؤلفات كتاب بعنوان « **اله الماء** » وضعه عالم الأجناس الفرنسى « **مارسيل جريبول** » Marcel Griaulle • وقد كان تأليف هذا الكتاب نتيجة مصادفة سعيدة وغير عادية كما يقول مارسيل نفسه ، فقد قضى هذا العالم الفرنسى عدة سنوات فى أفريقيا يدرس السمات العنصرية Racial لشعب الدوجون الذى يعيش عند منحنى النيجر ، وفجأة وفى شهر أكتوبر من عام ١٩٤٦ التقى بشيخ من شيوخ أفريقيا شاء له حظه أن يصاب بفقدان بصره اثر حادث وقع له أثناء قيامه برحلة من رحلات الصيد ، يقول الأستاذ مارسيل « **التقيت بهذا الافريقى المسن المكفوف الذى كان يمتلك كنزا من الحكمة أغرانى بالبقاء الدائم معه ثلاثة وثلاثين يوما كاملة لا أذكر أننى أضعت منها دقيقة واحدة دون أن أستفيد جديدا من هذا الفيلسوف الأمى. كان يتحدث الى وكنت أستمع فى صمت وشغف لكل ما يقول ، لقد فتح أمامى « أوجوتومالى »** – Ogetomelle – **كنزا من المعرفة وأزاح النقاب عن كثير من الحقائق الفلسفية المطمورة التى كان عالم ما وراء أفريقيا يجهل كل شىء عنها ، لقد شرح لى « نظام العالم » و « علم ما وراء الطبيعة » و « ديانات شعب الدوجون » ولكى أكون منصفا وصادقا أحب أن أسجل هنا أن المعلومات التى حصلت عليها من هذا العجوز الأفريقى الحكيم الأمى الأعمى قد هدمت كل النظريات التى سبق أن كوناها لأنفسنا عن عقلية الزنوج أو عقلية البدائيين بصفة عامة ، لقد روى لى « أوجوتومالى » أفكاره بطريقة علمية منظمة وفى لغة شاعرية غنية بالصور البيانية الرائعة** » .

وحين نشر الأستاذ مارسيل كتابه عن فلسفة شعب الدوجون وصادف حظا كبيرا من النجاح بين المهتمين بدراسة الفكر الأفريقى سارعت الكاتبة الألمانية ديترلين (Dieterlen) • لتقوم هى الأخرى بدراسة ديانات قبائل البمبارا وقد استطاعت أن تقدم بالفعل بحثا علميا قيما تحت عنوان « **مقال عن ديانة البمبارا** » استقبلته دوائر الجامعيين بالحماسة والتشجيع اللائقين •

وفى عام ١٩٤٩ سافرت الممثلة الأفريقية الأصل الأمريكية الجنسية « **مايا ديرين** » Maya Deren الى هاييتى لالتقاط مناظر لبعض أفلام لها عن طقوس ديانات **شعب الفودو** Voodoo وسرعان ما سحرتها طقوس هذه الديانات وما تنطوى عليه بعض مظاهرها من عمق وجلال فأوقفت أعمالها الفنية وبدأت تكرس كل جهودها لدراسة هذا الدين وما تنطوى عليه أفكاره من فلسفة عميقة ثم خرجت على العالم فى ١٩٥٣ بكتابها المعروف « **آلهة هايتى الأحياء** » الذى نشر فى كل من لندن ونيويورك فى وقت واحد •

اما آخر كتب هذه المجموعة وهو من غير شك أهمها وأكثرها دقة وشمولا لموضوعه فهو كتاب « **فلسفة البانتو الرواندبين** » ومؤلفه هو الدكتور **اليكسس كاجامى** Alexis Kagame عالم أفريقى أكاديمى وواحد من أبناء قبائل البانتو المثقفين دفعته دراسته للفلسفة الغربية الى أن يقوم بدراسة وتحليل نظام التفكير الفلسفى عند الأفريقيين واعتمد فى منهجه على طريقة الدراسة المقارنة ، فكان يتناول قضايا الفلسفة الأفريقية ويعالجها فى ضوء نظيرها من قضايا الفلسفة الغربية ، ولأهمية هذه الدراسة

وعمقها العلمي سارعت أكاديمية العلوم في بروكسل بطبعها ونشرها كما منحت جامعة جريجوري بايطاليا صاحبها درجة الدكتوراه في الفلسفة بتقدير ممتاز ..

والى جانب هذه المجموعة من الكتب الرائدة، التي وضعت بين أيدي المثقفين صورة متكاملة للتفكير الفلسفي لدى شعوب أفريقيا ظهرت في السنوات الأخيرة أيضا مجموعة أخرى من الدراسات المتنوعة حول هذا الموضوع كان معظم مؤلفيها لحسن الحظ من المثقفين الأفريقيين أنفسهم . ولقد حاول كل واحد من هؤلاء الباحثين أن يعرض لنا طابع التفكير الفلسفي لدى شعب أو آخر من شعوب أفريقيا . وهذا الطابع قد يختلف من شعب لآخر في التفاصيل الفرعية، غير أننا نلاحظ — وهذه ظاهرة فريدة في أفريقيا — **أن الأسس العامة للفكر الفلسفي تكاد تكون واحدة بين كل هذه الشعوب رغم اختلاف مواقعها الجغرافية**، ولهذا سنحاول أن نعرض هنا لهذه الأسس المشتركة التي تكون الاطار العام للتفكير الفلسفي لكل شعوب أفريقيا جنوب الصحراء وبصفة خاصة شعوب البانتو التي تحتل حوالي ثلث مساحة القارة كلها ..

المقولات الأربع للفلسفة الأفريقية

حين يتحدث الدكتور **كاجامي** عن الفلسفة الأفريقية يقول انها لا تخرج في مباحثها عن أربع مقولات هي :

(أ) **المونتو** Muntu . ومعناها الكائن البشري .

(ب) **الكينتو** Kintu ومعناها شيء .

(جـ) **الهانتو** Hontu ومعناها الزمان والمكان .

(د) **الكونتو** Kuntu وتعني الكيفية أو الشكل .

فكل كائن وكل عنصر في الوجود مهما يكن شكله أو نوعه يتدرج بالضرورة تحت واحد من هذه المقولات الأربع، ولا يمكن أن يوجد شيء يخرج عنها .. كما أنه لا يمكن أن تتصور الكائن أو الشيء على أنه مادة، بل لابد أن تتصوره على أنه قوة . **فالانسان « قوة » وكل الأشياء قوى، والزمان والمكان قوتان والصفات مثل الضحك والجمال والبكاء قوى « انها كلها قوى تنتمي كل منها للأخرى، والعلاقة بين هذه القوى يعبر عنها بأسمائها الخاصة .**

فالجزء الأخير في كل كلمة من الكلمات الاربع وهو Ntu يعني القوة العامة، ولا يمكن لهذا الجزء أن يوجد منفصلا عن أي منها . فالنتو Ntu هي القوة التي تنمو فيها الكائنات بعضها مع البعض . ويقول «**جانهيترجون**» ان هذا الـ Nut هو الشيء الذي كان في ذهن أندريه **بريتون** Breton حين كتب يقول « **كل شيء يقودنا الى الاعتقاد بأن هناك نقطة مركزية للفكر لا يمكن أن نتصور أنه من التناقض أن يوجد عندها الحي والميت، الحقيقة والخيال، الماضي والمستقبل، الارتفاع والانخفاض في وقت واحد** » . وربما يمكن القول أيضا بأن الـ Ntu هي النقطة التي تبدأ منها عملية الخلق، والتي كان يبحث عنها بول كلي Klee عندما قال « انني أبحث عن النقطة البعيدة التي يتدفق منها الخلق » .

ولكن متناقضات بريتون لا توجد مطلقا في الـ Ntu فاذا ما قلنا ان الـ Ntu قوة تظهر نفسها في الانسان والحيوان والشيء والمكان والزمان والجمال والقبح الخ، كان هذا القول خاطئا بكل تأكيد، لأن هذا سيعني أن الـ Ntu لا تعبر عن تأثير القوى بل تعبر عن وجودها وكينونتها، ولا يمكن أن يكتشفها الانسان مستقلة الا اذا استطاع هذا الانسان أن يوقف الحياة فجأة . على أن من الضروري في الوقت نفسه أن ندرك أن القوة الدافعة التي تهب الحياة والفاعلية والقوة لكل الأشياء هي الـ Nommo ، **أي الكلمة التي يمكن أن نقول عنها انها كلمة وماء وبذرة ودم الكل في شيء واحد** » .

وهنا نصل الى نقطة هامة هي ضرورة التمييز بين المقولات الأربع : فكلمة مونتو Muntu التي تعني الكائن البشري تشمل الأحياء والأموات، وهي قوة منحت الذكاء وتستطيع السيطرة على قوة الكلمة Nommo

أما الكينتو Kintu ومعناها شيء، فهي قوى لا تستطيع أن تتصرف وحدها، بل لا يمكن أن تصبح قوة نشيطة وفعالة الا بأمر الـ Muntu ، سواء أكان حيا أم ميتا . ويندرج تحت مقولة الـ Muntu كل من النبات والحيوان والمعادن والآلات والأشياء التي تستعمل استعمالا استهلاكيا الخ .

والكينتو قوة مجمدة ليست لها ارادة ذاتية وليس هناك من استثناء لهذا النظام سوى بعض

الأشجار التى تعتبر طرقا توصل الى الآلهة ، اذ تتدفق داخل هذه الأشجار قوة الكلمة الأولى أى كلمة الأجداد . فهذه الأشجار هى الطريق الذى يسافر من خلاله الموتى والآلهة لكى يصلوا الى الأحياء ، ولذلك يرفعها البانتو الى مرتبة مقولة الـ Hentu ، ولعل هذا يفسر لنا سر تقديم شعوب البانتو أثمن القرابين لهذه الأشجار ، لأنها فى نظرهم مستودع الآلهة وأرواح الأجداد .

والمقولة الثالثة ، وهى **الهانتو** Kuntu ، وتعنى الزمان والمكان ، هى القوة التى تصنع المكان والزمان لكل حدث ولكل حركة ، وما دامت كل الكائنات قوة فان كل شىء فى الوجود يكون دائما فى حركة مستمرة ، واذا ما طرح على شخص سؤال : أين رأيت هذا الشىء ؟ يمكن أن يجيب رأيته فى عهد السلطان فلان أى أن السؤال عن المكان يمكن أن تكون الاجابة عنه بالزمان ، كذلك يمكن أن تكون هذه الاجابة : رأيته تحت الكوبرى اجابة للسؤال متى رأيته ؟ .. وكل هـذا فى الفلسفة الأفريقية أمر عادى وطبيعى . ذلك أن الشخص حين يتطلع الى الساعة يقرأ الوقت بوساطة وضع العقارب أى باتجاه المكان .

تبقى بعد ذلك المقولة ، الرابعة وهى **الكونتو** Kuntu ، أى الصفة أو الكيفية . وليس من السهل على من يجهل أسرار الفلسفة الأفريقية أن يتصور كيف يمكن أن تكون هذه المقولة قوة فاعلة مستقلة . بعبارة أخرى كيف يمكن أن تتصور الضحك مثلا دون أن يكون هناك شخص ما يأتى هذا الضحك ! لتوضيح ذلك يمكن الاستعانة بفقرة من كتاب الأديب النيجيرى المعاصر **آموس توتولا** وهو من الكتاب الذين يحظون بشهرة واسعة واقبال عارم بين قراء الانجليزية ، ففى قصته المعروفة ((**سكير نبيذ البلح**)) نراه يتحدث عن الضحك كقوة فاعلة ذاتية ، فهو يقول : « **لقد عرفنا الضحك ذاتة فى تلك الليلة ، لم يتوقف الضحك مدة ساعتين كاملتين ، وفى تلك الليلة نسيت أنا وزوجتى آلامنا وضحكنا مع الضاحكين لأنهم كانوا يضحكون بصوت غريب لا عهد لنا به من قبل** »

وفى هذه القصة أيضا يعبر أموس توتو لا عن الكونتو مرة أخرى كقوة فاعلة مستقلة . فهو يقول عن الجمال « لو ذهب هذا السيد الى ميدان المعركة فان العدو لن يقتله ولن يأسره بكل تأكيد ، ولو أن قاذفى القنابل رأوه فى مدينة ينوون تدميرها فانهم لن يلقوا قنابلهم فى وجوده ، واذا ألقوها فانها لن تنفجر حتى يغادر هـذا السيد المهذب تلك المدينة وذلك بسبب جماله » .

الاله فى الفلسفة الافريقية :

أثار مفهوم الاله فى الفلسفة الافريقية نقاشا طويلا ومتباينا بين معظم الباحثين الذين تناولوا هذا الجانب الأساسى فى التفكير الافريقى يقول الاب تمبلز أنه **المدنتو الأعظم** Great muntu • هو الانسان العاقل الحكيم الأعلى الذى يعرف كل الأشياء والذى خلق كل قوى هذه الأشياء • وهو القوة نفسها التى لها قوة داخل نفسها ، **انه الخالق الأول والوالد الأول •**

أما الأستاذ **مارسيل** فيؤكد أن مفهوم الاله فى الفلسفة الافريقية يدور حول تصويره على انه مزيج من الروح والمادة . ويبدو أن مارسيل لم يدرك حقيقة التصوير الذى قدمه له الشيخ الافريقى الضرير حين أخذ يحدثه عن مفهومه للاله ، لقد شرح له معنى التداخل الروحى الجسدى بطريقة ربما لم يسبر مارسيل غورها ، فقد قال هذا الافريقى ((**ان الله خلق الأرض على شكل امرأة ثم تزوجها . وبذرته التى تسمى نومو** Nommo **هى الماء والنار والدماء والكلمة** » •

والدكتور كاجامى يوافق **سارتر** على أن الاله فى الفلسفة الافريقية هو والد البشر أكثر من أن يكون خالقهم ، فقد كتب سارتر فى تحليله الشعر الغنائى الافريقى الحديث يقول « عملية الخلق لدى الشعراء السود هى عملية ولادة دائمة غير منقطعة . فالعالم لحم بشرى وهو ابن لهذا اللحم البشرى . والزنجى يجد فى البحر وفى السماء وعلى الرمال والصخور وفى الرياح اهاب البشرة الانسانية ورداءها ، وفى جوف الرمال وفى أجواز السماء — انه هو الذى يداعب نفسه — انه لحم بشرى منحدر من لحم هذا العالم — انه ذكر الطبيعة وأنثاها ، وحين يجتمع بامرأة من جنسه يبادلها الحب فان الحب يبدو له أنه احتفال بسر الوجود » .

ويقول الدكتور كاجامى مؤيدا رأى سارتر ((**ان الله وحده هو الذى يلد أما الناس فيربون الأطفال**)) •

الموتى لا يموتون

الموت فى مفهوم الفلسفة الافريقية لا يعنى انتهاء الحياة بل هو استمرار لها فى صورة أقل قوة ، أى أن الميت لا ينفصل عن الوجود الأول ولا ينقطع عنه ولكنه يعيش بعد وفاته فى حالة تقل فيها قوة الحياة ، وتبدأ الحياة حين يتحد

الظل مع الجسد ثم يتحد بهما فى نفس الوقت شىء ثالث تسميه شعوب البانتو الـ Nommu أى القوة الروحية ، وهى القوة التى لا تموت بانتهاء حياة الانسان على الأرض بل تظل باقية وخالدة . وهناك قبائل أخرى فى افريقيا جنوب الصحراء تعبر عن هذه القوة الروحية بشكل آخر ، فتصفها بأنها الانسان الصغير الذى يوجد دائما داخل كل انسان حى ، وهم يعتقدون أن الانسان الذى مات هو نفسه الانسان الذى تستمر حياته بعد وفاته ، ولتوضيح هذا المفهوم نقول ان هذه القبائل تعتقد أن الانسان الذى نراه أمامنا ليس الا شكلا ظاهريا لانسان صغير يختفى فى داخله ، وفى داخل هذا الانسان الصغير يختفى انسان صغير آخر وهكذا دواليك أى ان الموت يعنى ذوبان الشكل الخارجى فقط .

واستمرار الحياة بعد الموت حقيقة مؤكدة فى الفلسفة الافريقية ، عبر عنها الشاعر الافريقى الفيلسوف « بيراجو ديوب » Birago Diop فى قصيدة كاملة من قصائده تحت عنوان « **الموتى لا يموتون** » يقول فيها :

ان هؤلاء الذين ماتوا لم يذهبوا أبدا .
انهم هناك فى الظلال الكثيفة .
الموتى ليسوا تحت الأرض .
أنهم فى الأشجار التى تصدر الحفيف .
فى الأخشاب التى تحترق .
فى المياه التى تجرى .
فى المياه التى تركد ساكنة .
انهم فى الكوخ انهم وسط الجماهير .

الموتى ليسوا موتى

الى أن يقول :

ان هؤلاء الذين ماتوا لم يذهبوا .
انهم فى ثدى المرأة .
انهم فى الطفل الذى يصرخ .
وفى النار التى تتلظى .
الموتى ليسوا تحت الأرض .
انهم فى النار التى تموت .
فى الحشائش التى تبكى .
فى الصخور التى تنوح .
انهم فى الغابة .. فى المنزل .
الموتى ليسوا موتى .

ونرى هذا المعنى أيضا (أى الايمان بامتداد وجود الانسان بعد وفاته) فى كل الحكايات الشعبية التى يرويها الشيوخ لأحفادهم عن الأسلاف السابقين .

بين البعث واستمرار الحياة

والحديث عن البعث يعتبر فى الواقع تكملة أو امتدادا لمفهوم الفكر الافريقى لقضية الحياة والموت . لكن السؤال الذى يفرض نفسه عند هذه المرحلة من المناقشة هو : **ماذا يعنى البعث لدى الرجل الافريقى ما دامت فلسفته ترفض أساسا فكرة الموت وتصر على استمرار وجود الأحياء استمرارا دائما ؟**

بعض الباحثين يؤكد ان فكرة البعث لا مكان لها فى الفلسفة الافريقية لأن البعث لا يتحقق الا بعد الموت ، وهى عملية ـ كما تعرف ـ لا يقرها العقل الافريقى ، لكن كل الباحثين الذين درسوا الفلسفة الافريقية فى اطارها المتكامل يصرحون بخطأ ما ذهب اليه الفريق الأول ، ويقولون بأنه ليس ثمة تعارض البتة بين البعث واستمرار الحياة بالمفهوم الافريقى ، ومن أحسن من عالج هذه القضية الدكتور كاجامى حين اخذ يقوم بعملية التوفيق بين فكرة البعث كما يراها الافريقى والفكرة ذاتها كما تفسرها الديانات العالمية الأخرى كتابية وغير كتابية . يقول الدكتور كاجامى : ان عملية التوفيق فى هذه قد تبدو لأول وهلة أمرا صعبا ، بل وغير ممكن لان الفيصل فيها

هو مسألة الحياة والموت ـ لكن التوفيق قد يصبح أمرا سهلا ومستساغا ، وذلك حين نقنع أنفسنا ـ وهذه حقيقة واقعة ـ بأن الموت فى مفهوم الفكر الافريقى حدث يقع فعلا ولا سبيل الى انكاره . لكن الرجل الافريقى لا يعبر عنه بالموت كما نفعل نحن بل يطلق عليه اسم التغير الشكلى فقط . ويقول كاجامى بعد ذلك **((ان كل شخص حى توجد عنده دائما رغبة داخلية فى أن يعيش الى الأبد ، ولكن بما أن الموت موقف لا بد منه فان الشخص يمد وجوده كشخص حى فى أحفاده))** . اى ان الفلسفة الافريقية تبدأ من الشخص الحى وتعرف فيه نهاية واضحة ..

وكجزء من مفهوم فكرة البعث فى الفلسفة الافريقية باعتباره استمرارا للحياة الأولى يعتقد الافريقى أن هذا البعث يتمثل فى عودة الحياة فى الورثة ولذلك فان العقم هو أسوأ الشرور التى يمكن أن تلحق بانسان ، وليست هناك لعنة يمكن أن تلحق بالرجل أشد هولا من أن يموت دون أن يخلف ذرية ، لأنه يظل يتحمل فى نظر المجتمع مسئولية تدمير جيل بأكمله .

على أن انتقال أرواح الأجداد الى أجساد ذريتهم لا يعنى التماثل الكامل مع فكرة التناسخ التى تقول بها البوذية ، لأن التناسخ فى بساطة هو دورة الأرواح التى تنفصل فيها الروح عن الجسد لتولد فى جسد آخر ، أما المسألة فى مفهوم الافريقى فتختلف عن ذلك الى حد ما ، لأن الشخص الميت يولد فى أشخاص مختلفين عديدين وليس فى شخص واحد .

والعلاقة الداخلية بالموتى هى أوضح ما تكون فى أشعار « نجور بالذات :

حينئذ عدت من فايو بعد أن شربت عند القبر الهادىء .

كانت الساعة حينئذ هى التى يمكن فيها رؤية الأشباح .

الساعة التى يصبح الضوء فيها شفافا .

هات رأسك فوق صدرى أشتم رائحة موتانا .

حتى آخذ أصواتهم التى تعطينا الحياة .

المشكلة الأخلاقية

بقيت قضية هامة لا يمكن الحديث عن الفلسفة الأفريقية دون كلمة عنها لأنها جزء أساسى منها ، تلك هى قضية الدين والأخلاق فى مفهوم الفكر الأفريقى وارتباطهما الوثيق أحدهما بالآخر ، لقد قلنا من قبل ان الافريقى يعتقد أن الحياة تبدأ حين يتحد الظل بالجسد ثم ينضم اليها النومو Nommo أى الروح أو قوة الروح ، وبهذا يكون الشخص الحى مكونا من مادة وروح . وهذه الروح سى التى تبقى بعد انتقال الانسان من عالم الأرض الى عالم آخر ، ولما كانت هذه الروح هبة أو منحة من الأسلاف لأنها فى التحليل الأخير هى روحهم التى يبعثون بها الحياة فى أجساد ذراريهم ، فلا بد من تقديرها واسترضائها . وهذا التقدير والاسترضاء لا يكونان فقط بالتقديس وتقديم القرابين بل يكونان بالعمل الصالح وفعل الخير ، وهذه هى العلاقة بين الدين والأخلاق . **ومن العجيب أن الأفريقيين لا يتخاون عن هذا الايمان التقليدى بأفكارهم الدينية ، فالذى يتحول منهم الى الاسلام أو المسيحية مثلا يظل يقوم بعملية التكيف بين موروثاته الدينية وبين أفكار الدين الجديد الذى اعتنقه .**

وبعد فهذا عرض موجز وسريع لملامح الفلسفة الافريقية استطعنا أن نكتشف من خلاله أهم معالم هذه الفلسفة التى تشمل بنظرتها الوجود كله والموجودات كلها ، وهى فلسفة متكاملة وأصيلة وبعيدة عن أى تناقض فى داخلها ، وما أحوجنا اليوم الى التعرف الواعى عليها ودراستها كما نفعل بالنسبة للفلسفات العالمية الأخرى .

عبد الواحد الامبابى

كتب جديدة

الكوميديا..

طريقة من طرق التفكير

محمود محمود

للأدب صور متعددة • وليس من شك فى أن الكوميديا من أحب هذه الصور الى النفوس وأقربها الى القلوب • ذلك لأن ما فيها من نكتة وفكاهة يمس عند أغلب النـــاس عقولهم ومشاعرهم • ويستطيع مؤلف النكتة والفكاهة أن يؤلف ـ ولو فى لحظة ـ بين عواطف السامعين أو المشاهدين مهما اختلفت شخصياتهم ، ومهما يكن بينهم من نزاع فى أمور السياسة وقواعد الأخلاق •

نعم ان الاحساس بالفكاهة يختلف اختـــلافا كبيرا من فرد الى آخر ، ولـــكنه موجود عند كل انسان ، منذ مولده ونشأته ، ونستطيع بالتربية أن ننميه وأن نتدرب على الاستجابة له عنـــد الآخرين بغير جهـــد ودونما اعنـــات للخيال أو التصور •

والفكاهة ـ كالشعر ـ تعتمد على الاستعداد الطبيعى عند كل فرد ، وهى بحاجة فى تذوقها الى عقل متحفز وشعور مرهف • والتربية الصحيحة كفيلة بتهذيب الحس البليد ، والارتفاع به الى مستوى أعلى من التقدير والادراك •

ولست أقصد من هذا أن أقول ان الكوميديا هى النكتة والفكاهة • كلا ـ لأن الكوميديا شكل فنى ، وأسلوب من أساليب الكتابة • واذا تجاوزنا حدود الأدب قلنا أنها أسلوب من أساليب الرسم والتصـــوير والرقص وما الى ذلك من فنون • وكثيرا ما نقول عن حكاية من الحكايات أو شخص من الأشخاص **انه كوميدى** ، وذلك لأنه مما يثير فينا الاحساس بالفكاهة •

الكوميديا •• شكل فنى

وأود هنا أن أنبه الى **أن الدنيـــا ليس فيها ما هو بطبيعته كوميدى ، وانما هو كوميدى لأننا ننظر اليه هذه النظرة** ـ أو بعبارة أدق ـ لأننا نضفى عليه من نفوسنا هذه الصفة • ولا ضير من أن ننظر الى أمر من الأمور أو شأن من شئون الحياة على أنه كوميدى ، وانما الخطأ أن نظن أن ما يبدو كوميديا فى أعيننا هو فى الواقع كوميدى فى حد ذاته • ذلك لأننا قد نرى الجانب الكوميدى من الموضوع ونهمل جوانبه الأخرى ، ولاننا لا نرى الصورة كاملة قط • فلعلنـــا لو أمعنا النظر أو دققنا البصر أن نرى تراجيديا ما حسبناه من الكوميديا وحتى فى هذه الحالة لا يكون ما نبصره تراجيديا فى حد ذاته •

وبتبين لنا صدق ما أقول اذا تذكرنا أننـــا أحيانا نضـــحك من صورة من الصور فى لحظة

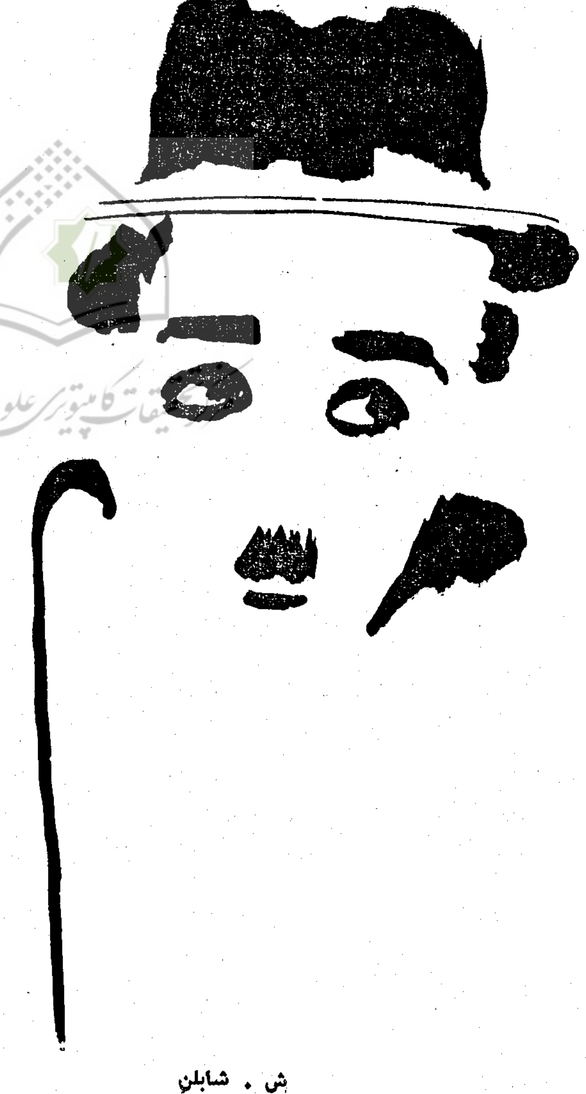
من اللحظات ، ثم نشعر فى اللحظة التالية بالأسى والألم من نفس هذه الصورة ٠

وعندما أقول ان الكوميديا شكل فنى لا بد لى من أن انبه الى شيء آخر ،وهو أن بعض الأشكال الأدبية ، كالأنشودة والرواية ، والدراما ، تتوقف على تكوينها الظاهرى ، أو هيئتها الخارجية ـ أو على حجمها ٠ فالأنشودة مثلا قصيدة قصيرة قائمة على نمط الأغانى ٠ **والفرق بين القصة القصيرة والرواية كالفرق بين الكوخ والفندق ـ فالفرق هنا اختلاف فى الشكل** ٠ غير أن هنا تفرقة أخرى أساسها الغرض أو الهدف ، وتتمثل ـ على وجه التشبيه ـ فى التباين الظاهر بين الكاتدرائية وقاعة الاجتماعات فى احدى المدن ، وهو الفرق بين بناء يشيد لغرض ديني وآخر لغرض مدني ، **وهو فرق فى الوظيفة ، والهدف ، ووجهة النظر** ٠

والكوميديا شكل من الأشكال الفنية القليلة التى تتميز بهذا الفارق الأخير ـ أى فيما تهدف اليه ، فهى قد تختلف فى صورتها الخارجية ، فتكون قصصية ، أو درامية ، أو وصفية ، بل ان المقال ـ وهو أكثر الأشكال الأدبية التى لا تخضع لقاعدة معينة ـ ليصلح للكوميديا بدرجة قصوى ٠ وقد نعبر عن الكوميديا بغير كلمات ـ فى صورة ، أو تمثال ، أو رقصة من رقصات الباليه ، فالشكل ليست له أهمية بجانب الغرض ٠ الا أن الأدب فى أشكاله المختلفة قد يكون أكثر الفنون ملاءمة للكوميديا بطبيعته وبحكم تاريخه ٠ وسوف أقصر القول فى هذا المقال على الكوميديا كشكل من أشكال الأدب ٠ ولما كانت كشكل أدبى تتميز عن أكثر الأشكال الأخرى بفلسفتها أكثر مما تتميز ببنائها ، فانى أراها « **طريقة من طرق التفكير** » ، وأعنى بذلك أنها تعتمد على موقف الكاتب من الحياة ونظرته اليها ٠

طريقة من طرق التفكير

وفى الأدب طريقتان من طرق التفكير ـ وهى **التراجيديا والكوميديا** ٠ ولعل أقرب الأنواع الأدبية الأخرى الى هاتين الطريقتين هى الملحمة ٠ غير أن الملحمة لم تكن لها قط فى تاريخها صفة محددة بالوضوح الذى تتحدد به الكوميديا أو التراجيديا ٠ والظاهر أنها وسط بين هاتين الطريقتين من ناحية (التراجيديا والكوميديا معا) وبين الأشكال التى تتميز تميزا كاملا بشكلها فى البناء من ناحية أخرى ٠ وليس من التناقض أن نقول : **هذه ملحمة تراجيدية ، وهذه ملحمة كوميدية** ٠ واذن فالملحمة ليست طريقة ثالثة من طرق التفكير ، ولكنها شكل أدبي قد يكون هذا



ش ٠ شابلن

أو ذاك • وبالرغم من أن كثيرا من الكتاب يحسب أن هناك طريقة ثالثة من طرائق التفكير الأدبى ، هى الطريقة الملحمية أو البطولية ، الا أن الملحمة لم تتطور ، ولا تزال بدائية كما كانت •

ولا أستطيع كذلك أن أقول أن **الهجاء** Satire نوع فريد يقاس الى الكوميديا والتراجيديا • فهناك ما نطلق عليه فى الأدب « **الكوميديا الهجائية** » • وانما العمل الأدبى يكون هجاء بالنسبة الى الغرض منه ، لا بالنسبة الى طريقة التفكير أو نوع الشعور الذى يسوده • ومهما يكن من أمر فان التراجيديا والكوميديا طريقتان من طرق التعبير الأدبى سارتا فى خطين متوازيين فى تاريخهما وفى صفاتهما باعتبارهما من التقاليد الأدبية التى تم نضجها • **وعندما نعرض لاحداهما نرانا مرغمين على مقارنتها بالأخرى والموازنة بينهما •**

ومن الأخيلة الأدبية ما يجمع طرفا من هذا وطرفا من ذاك ، يقتبس بعض المظاهر السطحية أو العارضة فى كليهما ، ولا يحتوى على جوهر أى منهما • ويفتقر الى أصول الطريقتين ومبرراتهما الفلسفية ـ ذلك ما نسميه **بالتراجيكوميديا** • وقد دافع عن هذا الشكل الوسط الشاعر الانجليزى **دريدن** فى القرن الثامن عشر ، وأعجب به كثير من المشاهدين والقراء ، ولجأ اليه كثير من كتاب الدراما الذين يهدفون الى امتاع الجمهور • وليس هناك من ضرر فى المسرحية أو الرواية التى تؤلمنا وتفزعنا فى الظاهر وبغير صورة جدية ، ثم هى فى الوقت نفسه تثيرنا من ناحية أخرى ، فتبعث فينا شيئا من البشر المصطنع ، وذلك بالتجائها الى ضربة من ضربات الحظ السعيد غير المنتظر فى الفصل الأخير من الرواية أو المسرحية • ولكنى أبادر القول الى أن النهاية السعيدة ليست هى السمة المميزة للكوميديا ، وليس الاشفاق والفزع وحدهما هما اللذان يميزان التراجيديا •

ومن أجل هذا فانى برغم هذا الاستثناء من القاعدة ـ أعالج الكوميديا والتراجيديا باعتبارهما شكلين متميزين وطريقتين من طرق التفكير لا تدخل احداهما فى دائرة الأخرى •

وعندى أن الأدب والأشكال الأدبية ، وكذلك اللغة والأنماط اللغوية ، لا تتطور فحسب ، فهذا أمر واضح جدا ، ولكنها تنمو بطريقة تشبه طريقة التطور البيولوجى • ان تاريخ العلم يسجل ما تراكم من انجازات العقل البشرى • **أما فيما يتعلق باللغة والأدب فان لدينا ما يدل على تطور هذا العقل ذاته من جيل الى جيل** • نعم ان اللغة والأدب يمكن اعتبارهما من الانتاج البشرى ، ولا ننظر اليهما نظرة أبعد من ذلك ، وكأنهما جزء من الأدوات التى اخترعها الانسان لكى يجعل بها حياته أيسر ، وأبهج ، وأكثر راحة ، وأشد طمأنينة وأمنا • واذا نحن نظرنا هذه النظرة قدرناهما وفقا لكفايتهما كوسائل نحقق بها أغراضا شتى • ولما كانت الأشكال الأدبية القديمة قد أدت أغراضها ، فالواجب يحتم علينا أن نستبدل بها انتاجا آخر أوفر وأغنى وأقوى ، كما استبدلنا بالعربة التى تجرها الخيول القطار البخارى السريع • ومن النقاد فى الأدب من تأثر بهذا الرأى بصورة أو بأخرى • ومن هؤلاء فى انجلترا **بيكوك** الذى أخرج كتابا عنوانه « **أربعة عصور من الشعر** » طبق فيه هذه النظرية بوجه عام • وكثير من الناس يعتقد أن نمو الرواية قد جعل الملحمة صيغة أدبية لا تصلح للقراءة ، وأن الفنون المتقدمة فى التراجيديا اليونانية وفى القصة المجازية (أو الرمزية) التى شاعت فى العصور الوسطى لم تعد ذات دلالة بالنسبة لقارىء القرن العشرين ، بل ان أديبا بارزا مثل **أولدس هكسلى** يرى ان التراجيديا قد تكون صورة عتيقة من صور الأدب لا تساير الزمن ، ولكن ـ برغم هذا ـ يستبقيها فى آخر بحثه فى التراجيديا باعتبارها شيئا نفيسا قد يكون من الأوفق أن نحتفظ به وننقذه من براثن الفناء •

صورة من صور الأدب

وهذه النظرة الآلية الى الأدب لا تساعد على بقاء الكوميديا كصورة من صوره • بيد أنى أرى أنها نظرة غير علمية • والواقع أن الأدب يجدد قوته دائما من استيحاء أشكاله القديمة • والعقل البشرى نفسه ـ خلافا لمخترعاته ـ لا يتبدل بحيث يحل غيره محله من فترة تاريخية الى أخرى • وانما هو كجذع الشجرة ، الطبقة الجديدة فى نموه لا تستبعد جميع الطبقات القديمة • بل تحتويها • **وأعتقد أن الرأى السائد اليوم ان أشكال الفن ـ مهما يكن الغرض منه ـ تنمو ولا تصاغ من جديد** • وربما اخترع الانسان الشكل التراجيدى والشكل الكوميدى بعد تقدم الحضارة نوعا ـ وربما كان المخترعون هم **أرسطو ، وسوفوكليز • وأريستوفان** ، ولكن الحق أن هؤلاء لم يخترعوا هذين الشكلين اختراعا ، بل لقد نشآ تدريجا من صيغ بدائية ، وصدرا عن لونين من ألوان النشاط البدائى • ان نشأة الشعر والدراما والقصص النثرى لا يمكن أن ترد الى أصل واحد • الا أن التمييز الواضح بين التراجيديا والكوميديا يرجع الى أثينا القديمة ، حيث كان أول ظهورهما كأشكال فنية كاملة التكوين • فلقد كان هناك فى أثينا

مسرح حكومي رسمي تتجمع فيه أكثر التعبيرات نضوجا عن المشاعر والأخيلة الوطنية في اطار الاحتفالات الوطنية . وفي القرن الخامس قبل الميلاد انصرف جانب كبير من نشاط العقل الأثيني وأصالته الى الفن - وبخاصة الى الدراما . ونستطيع أن نلمس نمو التراجيديا في مسرحيات ثلاثة من كبار كتاب الدراما خلال ثلاثة أرباع القرن . ونحن اذ نلمس ذلك لا نرقب النشاط الابداعي لثلاثة من عباقرة الكتاب فحسب ، وانما نرقب أيضا نمو العقل الوطني بكل ما يشغله من دين أو فلسفة أو سياسة أو جمال أو شئون محلية . وبعد نحو ألفي عام ، في جو يختلف عن جو أثينا عاطفيا وعقليا كل الاختلاف ، وفي ظروف أقل تشجيعا لظهور الفن الدرامي ، ظهر في انجلترا **شكسبير** وغيره من الدراميين - وان كانوا أقل منه شأنا - وصبوا العقل الانجليزي في القالب التراجيدي عينه ، وهو ان اختلف عنه في الظاهرة لا يختلف عنه في الجوهر . نعم لقد كانت التراجيديا الانجليزية انتاجا نما نموا وطنيا ، ولكنها لم تكن اختراعا وطنيا . فلقد كانت مسرحيات الفيلسوف اللاتيني **سينكا** - وهي بدورها مصاغة على شكل التراجيديا اليونانية - معروفة لعهد اليزابث ، عهد شكسبير ، وكانت نموذجا يحتذيه كتاب التراجيديا في مراحلها الأولى . وهكذا ترى أن التراجيديا نمت وغيرت من شكلها مع نمو العقل البشري وما طرأ عليه من تغيير . وظلت تنمو حتى شملت تراجيديا **راسين** العظمى في فرنسا في القرن السابع عشر ، وتراجيديات **ابسن وسترندبرج** في سكاندينافيا في القرن التاسع عشر .

ولا يبلغ ما تحدر الينا من الكوميديات الأولى من الغنى والشمول ما بلغته التراجيديا . ذلك لأن الأثينيين قد وجدوا أن التراجيديا لم تف بمهمة التعبير عن حياتهم الوطنية . وبمرور الزمن أدخلوا لونا جديدا من ألوان الفن في حفلاتهم الدرامية ، يعتبر متمما للون التراجيدي - **ذلك اللون هو الكوميديا** . وهي وان تكن في نشأتها الأولى قديمة قدم التراجيديا ، الا أنها كانت أقل منها شأنا عند الجمهور ولم تحظ بما حظيت به من تقدير . ويرجع الى الاثينيين الفضل في ما تبوأته من مكانة بجانب التراجيديا في منتصف القرن الخامس . وامتدت نظرة أريستوفان الى الآفاق التي امتدت اليها نظرة **ايسكيلوس** ، وان اختلف عنه في روحه وميوله ، ولكنه على أية حال يصور عصره وبيئته كما صورهما ايسكيلوس . ولبثت الكوميديا اليونانية تتطور فترة طويلة بعدما وقف تطور التراجيديا . وكانت هي الأخرى



و . شيكسبير

نموذجا احتذاه الرومان ، الذين كانوا بدورهم نماذج لكتاب الدراما فى عهد اليزابث ، ثم هكذا حتى عهد **موليير وبرناردشو** .

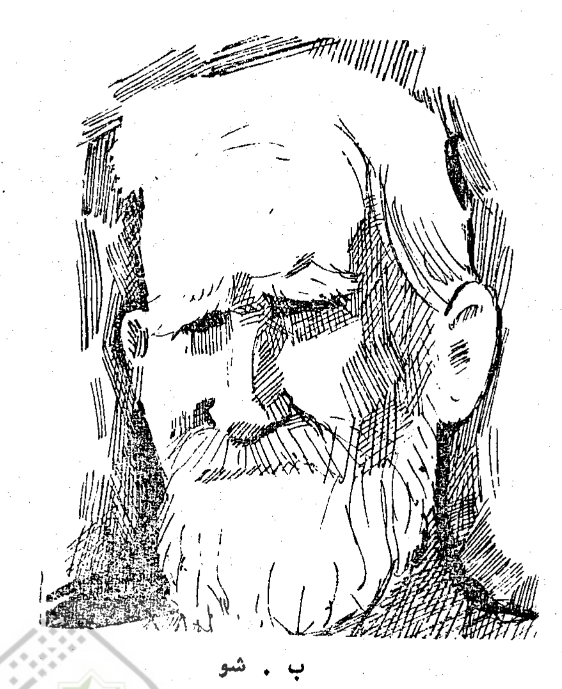
وفى انجلترا التى لم يكن لها فى وقت من الاوقات مسرح حكومى رسمى كان لابد أن يتم تطور الكوميديا على أيدى كتاب أفراد وبجهدهم وأصالتهم . ولقد كانت هناك قبل عهد شكسبير تقاليد قوية تتعلق بالكوميديا الانجليزية . ثم أثمرت هذه التقاليد وأينعت بدرجة لا تقارن حتى اليوم على يدى **شوسر** ، ثم بعد ذلك فى مسرحيات المعجزات فى العصور الوسطى .

والتراجيديا والكوميديا كلاهما لفظان يونانيان. ومهما زعم شعب من الشعوب بأنه هو الذى اخترع هاتين الطريقتين من طرائق التعبير الأدبى ، فلابد لنا من الاعتراف بفضل الأثينيين ، فى هذا المجال . **ولكنا ـ مع ذلك ـ لا ننكر أنهما من ألوان النشاط الذهنى الطبيعى عند الانسان ، لم يخترعهما فرد ولكنهما نشأ عن طبيعة العقل البشرى** .

ولست أريد أن أضع تعريفا للكوميديا فى عدد من الألفاظ . ومن المستحيل أن نجد صيغة تخلو من الغموض يمكن أن تكون وصفا « **للطيور** » التى وصفها أريستوفان ، أو «**لحلم ليلة منتصف الليل**» لشكسبير أو « **الكبرياء والهوى** » لجين أوستن . ثم انى أرى أن تعريف الشكل الأدبى هو من شأن الفنان وليس من شأن الناقد . اذ أنه من الأهمية بمكان بالنسبة الى الفنان أن يعمل فى حدود خطوط دقيقة ، فى حين أن جمهوره ونقاده لا يعنيهم أن يتقيدوا بالصيغ . ان قارىء الكوميديا ، الذى يطلع عليها فى صورتها النهائية ، لا يهمه تعريفها . والتعاريف ـ فوق ذلك ـ كالمذاهب ، قد تنبئنا بالكثير عن واضعيها ، الا أنها قلما تكون صالحة كل الصلاحية لغيرهم . ولقد قصر أرسطو تعريفه للتراجيديا على الدراما ، لأن التراجيديا كانت لعهده فرعا من فروع الدراما . ولكنا لم نعد نقصر التعريف على الدراما كما فعل ، وهو ينسب اليها كذلك أثرا خلقيا معينا ، والأرجح انه كان الأثر الذى ينفعل به هو شخصيا أو معاصروه على الأكثر ابان المشاهدة . ولكن تقاليدنا الخلقية تختلف عن تقاليد أرسطو ، ولم يعد من الحق أو الصدق أن التراجيديا « **تحرر** » العقل من الاشفاق والفزع . اننا جميعا بحاجة الى القدرة على صياغة التعاريف ، لكى نوضح ما يجول بخواطرنا ، ولكى نفسر لغيرنا ما نعنى ببعض الألفاظ ذات المعنى المتغير أو الغامض . **ولكن هذه التعاريف ـ اذا نحن أخذناها نقطة بداية للبحث ـ كثيرا ما تعوق الفهم أكثر مما تعين عليه** .

أما الغاية من الكوميديا فهى تنبيه الانسان الى انحرافاته وأخطائه بطريقة السخرية التى يسميها **مرديث** « **روح الكوميديا** » عند الناس .

والفارق الأساسى بين التراجيديا والكوميديا يتصل بدافعين متعارضين ، جذورهما عميقة فى طبيعة البشر . وحتى يستطيع الانسان أن يوفق بين ما فى نفسه من نزعات متنافرة لا محيص له من أن يجد نفسه ممزقا بين اتجاهين ، أحدهما يدفعه الى أن « **يجد** » ذاته ، والآخر يدفعه الى أن « **يفقد** » هذه الذات . فنحن نميل الى الاحتفاظ بالاستقلال الذاتى ، وتأكيد هذه الرغبة ، والنشوة بتحقيقها . اننا نعتقد أن لكل فرد منا مصيره الخاص به ، وفى كثير من الديانات يؤمن معتنقوها بأن الفرد لا يفنى ، بل هو حى حتى بعد موته على صورة من الصور . وفى اعتقادى أن هذا التكبر الطبيعى فى الانسان هو الأساس السيكولوجى للتراجيديا .وقد يبدو عجيبا أن التراجيديات تنتهى دائما بالكوارث أو بالموت فى أكثر الأحيان ، وقد يتساءل بعضنا لماذا نقرأ الكتب أو نزور المسارح لكى نجلب لأنفسنا الهم والحزن ؟ أليس من الأعمال السقيمة أن نشجع فى أنفسنا وفى غيرنا الامعان فى النظرة اليائسة الى الحياة التى لا تقوم على



ب . شو

التفاؤل أو الأمل ؟ ان الكاتبة الروائية الكوميدية الانجليزية **چين أوستن** تجيب على هذا التساؤل على لسان احدى شخصيات رواياتها بقولها :
« **ليجرد غيري من الكتاب قلمه لوصف البؤس والجريمة ، ولكني أوثر ألا أتعرض لهذه الموضوعات الكريهة ما استطعت** » • بل ان فيلسوفا عظيما مثل **أفلاطون** نفسه يعترض على التراجيديا لنفس السبب ، كما يسوق لاعتراضه أسبابا أخرى •

والجواب عندى غاية فى الوضوح • اننا لا نستطيع أن نشهد الطبيعة الانسانية وهى فى أوج مجدها وكبريائها ، مما يؤدى بها الى العزلة الكاملة ، بعدما تتجرد من كل أسباب الراحة والحماية ، وهى فى مواجهة الخصوم والأعداء وجها لوجه ـ ونحن ننظر الى الأبطال التراجيديين هذه النظرة ، من أمثال بروميثيوس ، وميديا ، وهاملت ، والملك لير • هنا يكمن سر المأساة • وان كانت تجلب لنا البؤس فى النهاية ، واذا كانت النظرة الى الحياة التى تعبر عنها تبدو لنا نظرة الداعى الى الهزيمة ، فالتراجيديا قد فشلت فى تحقيق الغرض منها ، أو قد فشلنا نحن فى الاستجابة اليها استجابة صحيحة • أما اذا كنا نخرج بالنتيجة التي خرج بها **شيلي** في نهاية «بروميثيوس طليقا» ، فنحن نتأثر عندئذ على الوجه الصحيح بالتراجيديا • يقول شيلى :

ان معاناة الآلام التى يعجز الأمل عن ادراك مداها

والتسامح فى الاساءات اذا كانت أشد سوادا من الليل والموت

وتحدى القوة العليا ، التى نحسبها قادرة على كل شيء

وأن نحب وأن نتحمل ؛ وأن نأمل حتى يخلق لنا الأمل

ـ من حطامه ـ ذلك الذى يرجوه

لا نتحول ، ولا نتعثر ، ولا نندم

كل هذا ـ كمجدك ـ يا ثابتان

يجعل المرء طيبا ، وعظيما وسعيدا وحرا وجميلا

هذا وحده هو الحياة ، والسرور ، والنصر ، وبناء الامبراطورية

ولكن اذا كان عند المرء تكبر انسانى صحيح ، فان عنده كذلك تواضعا انسانيا صحيحا • ولست أحسب هذين اللونين من الشعور متباعدين • وان كان المرء يسعد بانفصاله ويفرح به ، فهو يبغى كذلك أن يدمج شخصيته المتفردة فى حياة العالم الذى ولد فيه ، وأن يختلط بغيره من الناس ، كما ينبغى أن نوائم بين اراداتنا وشخصياتنا والبيئة التى اخترنا أو اضطررنا أن نعيش فيها ، والقوانين العامة للطبيعة ، وليس من شك فى أن هذه النزعة الثانية لا تقل صحة أو قوة عن النزعة الأولى ، وقد تجدها عند أقوى الشخصيات وأشدها عنفا • فعندك الشاعر الانجليزى **بليك** يصيح فى احدى قصائده متعجبا :

« **لماذا يارب خلقتنى بوجه مخالف ؟** »

ان المرء لا يقنع بتقرير ذاته ، ولابد أن هناك مصيرا آخر غير مصائر الأفراد ، هو مصير الجنس البشرى • وتستطيع من ناحية أن تقول ان أصغر طائر له أهمية قصوى ، وتستطيع من ناحية أخرى أن تقول ان أعظم الرجال لا أهمية البتة له • وهاتان الحقيقيتان ـ الكبر والتواضع ـ تكمل احداهما الأخرى ، وربما كانت احداهما لا تعنى شيئا اذا لم توضع الى جوار الأخرى •

واعتقادنا أن الفرد لا قيمة له الا باعتباره جزءا من شيء أكبر ؛ والدافع الى الاختلاط ، والى ايجاد أرض مشتركة بين الفرد وبقية النوع ؛ والحس الاجتماعي - هذه المشاعر تجد التعبير عنها في **الدين والفن** . وربما لا يوليها الفن ما يوليها الدين من اجلال ، ولكنها ذات أثر بالغ في النفوس . وحينما يملك هذا الميل علينا عقولنا ننظر الى صفاتنا الشخصية الشاذة لا باعتبارها صفات ثمينة غالية نتمسك بها ما حيينا ، ولكن باعتبارها أطوارا غريبة ، وانحرافات عن القاعدة . اننا لا نعدها جزءا من مصيرنا ، وانما نحسبها ابتعادا عن هذا المصير . ونتساءل ألسنا رجالا ونساء كغيرنا من الناس ؟ **هذا هو الرأى الذى آخذ به تأييدا لنظرية الكوميديا التى أنادى بها** .

وقد شاع بين الناس أن يطلقوا اسم الكوميديا على المسرحية اذا كانت تمدنا بالمشاعر السارة من الحياة ، وبخاصة في نهايتها . وفي الكوميديا الحديثة العادية نتوقع أن نشهد حبا معسولا يرهف الحس . ويمكن في ايجاز أن نقول أن الفكرة العامة عن الكوميديا تنحصر في اتجاهين :

الكوميديا والضحك

الأول أن تدفعنا المسرحية الى الضحك . ولست أنكر أن للضحك صلة بالكوميديا ، ومن ثم فان كثيرا من المحاولات الفلسفية التى بذلت لتحليل الكوميديا تركزت في البحث عن الضحك وأسبابه . ولكني لا أطابق بين الضحك والكوميديا . فالضحك قد ينجم عن شيء آخر غير الكوميديا بتاتا - أو كما قال **شيلوك** في مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير « **الا ترى المرء يضحك اذا غمزته ؟** » ، بل ان علامات الضحك لتبدو أحيانا على الوجه حتى في المناسبات الجادة ، بل وفي مناسبات الموت . وقد يضحك المرء عند رؤيته مشهدا مفزعا ، أو اذا باغتته أمر مؤلم . وهناك من الموضوعات ما ألف المرء أن يضحك منه تلقائيا كلما ذكر أمامه ، وقد عدد **ماكس بيربوم** في كتابه « **فكاهة الجماهير** » الموضوعات التي كانت تثير الضحك لعهده في الصحف الفكاهية (في الربع الأول من هذا القرن) ، وبدأ قائمته « بالحماة » فمجرد ذكرها يبعث على الضحك . وهكذا ترى أن موضوعات الكوميديا لا تتفق دائما مع أسباب الضحك .

ان الضحك قد يكون تعبيرا عن السرور ، ولكنه أيضا قد يكون هستيريا ، أو تعبيرا عن السخط وعدم الرضا ، وقد يكون قهقهة صادرة من عقل فارغ ، أو علامة على العطف أو دليلا على فهم محدثك

وقد لا تبعث نهاية الكوميديا على الضحك ، فان كثيرا من أعظم الكوميديات في مختلف الآداب على قدر كبير من الرزانة مما حدا بكثير من النقاد أن يخلط بين الكوميديا والتراجيديا . فهذه الكوميديات المشهورة : « دون كيشوت » ، و « العاصفة » ، و « عدو المجتمع » هي تراجيديات في نظر بعض النقاد . وقد كان معاصرو شكسبير يضحكون من كل قلوبهم من المعاملة السيئة التي يلقاها مالڤوليو في الفصلين الأخيرين من مسرحية « **الليلة الثانية عشرة** » . ولكننا لا نفعل ذلك اليوم عند مشاهدة هذه المسرحية ، ولست أحسب أن باحساسنا بالفكاهة نقصا ؛ أو أن مالڤوليو شخص تراجيدي . والواقع أن العواطف التي تثيرها التراجيديا أعقد من أن نصفها بالحزن ، وكذلك الكوميديا أعقد من أن تكون مجرد هزل . ومن رأيي أن الضحك وسيلة من الوسائل التى يلجأ اليها الكاتب الكوميدي ليؤثر بها في الجمهور ، أيا كانت النهاية التي يختتم بها العمل الأدبي . ولكن من الحق أننا نضحك تلقائيا من أي فرد أو أي حدث نراه شاذا - أي بعيدا عن الطريق الذي تسير فيه الحياة البشرية العادية . وربما كان ذلك هو الصلة الاساسية الوحيدة بين الضحك والكوميديا .

ما هي السعادة ؟

والاتجاه الثاني الذي تقوم عليه الفكرة العامة عن الكوميديا هو أن نعد كل مسرحية نهايتها سعيدة كوميدية . ولكن هذا الرأى أيضا مثار للاعتراض ، فنحن نتساءل أولا : **ما هي السعادة ؟** ولا نستطيع أن نحدد معناها . ان النهاية التقليدية للتراجيديا هي موت البطل (أو وقوع كارثة أخرى لا تقل عن الموت) ، والنهاية التقليدية للكوميديا هي الزواج . ولكن لو فرضنا أن شيكسبير قد مد في أجل هاملت وأوفيليا وزاوج بينهما في نهاية المسرحية ، فهل كان بذلك يقلب مسرحية هاملت الى كوميديا ؟ وكذلك فان آلسسمت في مسرحية موليير « عدو المجتمع » لا يتزوج من سليمين أو اليانت ، ولكن ذلك لا يجعل من هذه المسرحية تراجيديا ، وان كان بعض النقاد لا يرى بأسا من ذلك - ولكنهم عندئذ لا ينظرون في أعماق العمل الأدبي ويكتفون بظواهره . وكذلك ليست « ڤولپون » من التراجيديات وان انتهت بدمار بطلها وسجنه .

ان التفرقة بين التراجيديا والكوميديا على أساس نهاية المسرحية أمر باطل ، وخلط بين الفن ومادته . فهناك من الأسباب ما يجعل بعض

الموضوعات ملائما للتراجيديا ، وبعضها الأخر ملائما للكوميديا ، ومن هنا نشأت فكرة انتهاء المأساة بالموت والكوميديا بالزواج · ولكن الموت وحده ليس أمرا تراجيديا · فهب ان راوية حكى لك عن حادثه وقعت فى الطريق ووصفها بأنها « **قضاء مؤس** » لمجرد أن شخصا ما قد قتل فى الحادث ، فانى أعتقد أن هذا الراوية يسيء استخدام اللغة ، فالموت قد يعالج معالجة كوميدية ·

وربما كان من غير اللائق أن نقول عن حادث حقيقى من حوادث الموت ان فيه شيئا من الهزل ، بيد أنى لا أظن أنه من غير اللائق أن نقول عن مثل هذا الحادث فى القصص الخيالية انه من هزل الأمور ، وأنا لا أتورع عن أن أصف بالكوميدى موت « چيم » فى احدى حكايات **هيلير بيلوك** الذى التهمه اسد من أسود الغاب ، ولا موت براون فى قصة سافونارولا **لماكس بيربوم** ، فبينما كان يجادل فى نوع الكارثة التى تلم بالشخص وتنتهى بموته ، ويزعم أن الكارثة لا يتحتم أن تكون نتيجة طبيعية لسلوك البطل ، ذلك أنه قد يلقى مصرعه فجأة فى حادث سيارة – بينما هو يزعم ذلك اذا بسيارة تدهمه فعلا ، فيبعث ذلك على ضحك القارىء ·

ومما تقدم يتبين للقارىء أن الوصف « **بالسعيد** » و « **غير السعيد** » ليس ملائما عند الكلام فى الكوميديا والتراجيديا ، وعندما يقول ملتون فى نهاية مسرحية « **شمشون الجبار** » :

ليس فى هذا ما يستدر الدمع
ليس فيه ما يبعث على البكاء وشق الصدور
ليس هنا ضعف أو ازدراء
ولا هجاء ولا ملامة
ليس هنا الا الطيب والجميل

عندما يقول ذلك لا يعنى أن يقول « **هذه المسرحية كوميدية** »

ان نهاية المسرحية – أو الرواية – وحدها لا تحدد نوعها ، وان يكن من الأوفق أن تتلاءم معه · وليس الزواج صفة ملازمة للكوميديا ، وان يكن نهاية لكثير من الروائع الهزلية ، مثلما جاء فى رواية « **الكبرياء والهوى لجين أوستن** » أو « **ماچور باربرا** » **لبرناردشو**

الذين يفكرون والذين يشعرون

هذه بعض الآراء التى أوردها **ل · ج پوتس** Potts الأستاذ فى جامعة كمبردج فى كتابه عن الكوميديا الذى نشره فى عام ١٩٤٩ ، ثم أعاد نشره



موليير

مع التعديل والاضافة عدة مرات ، حتى تبلورت آراؤه فى الطبعة الأخيرة لعام ١٩٦٦

وهو بعدما يقدم بهذه النظريات يسوق الأمثلة من مسرحية « حلم ليلة منتصف الصيف » « **لشيكسبير** » ، و « ترمسترام شاندى » للكاتب الانجليزى **ستيرن** و « ايما » **لچين أوستن** و « ماچور باربرا » **لبرناردشو** .

ويقول أحد النقاد أن هذه الدنيا كوميديا (مهزلة) عند أولئك الذين يفكرون ، وتراجيديا (مأساة) عند أولئك الذين يشعرون ، أو فى عبارة **هوراس والپول** :

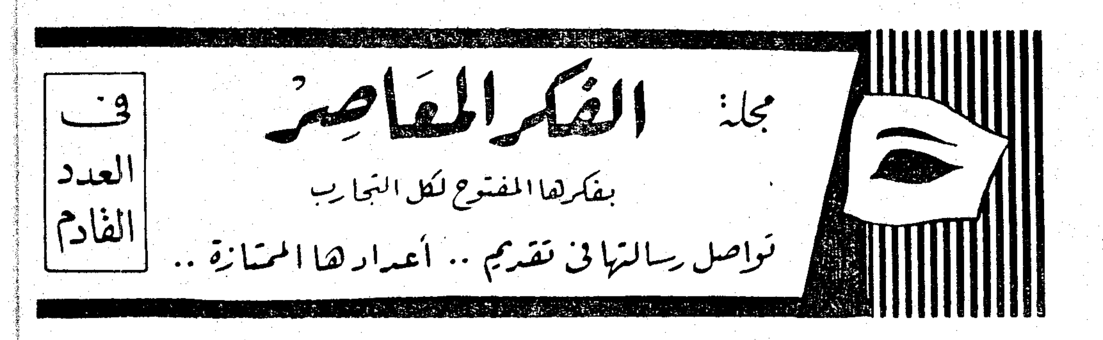
« **أن التهاب العواطف البشرية والصراع بين الاتجاهات والميول الانسانية قد تكون عند المشاهدين لمسرحية من المسرحيات اما كوميدية أو تراجيدية . فاذا كان عرض المؤلف لها يدعوهم الى النظر اليها عن بعد ، واذا كان يناشد فى مستمعيه التعقل دون التعاطف فهو انما يفعل ذلك بالالتجاء الى الكوميديا** » .

فالكوميديا كما أسلفنا تتوقف على نظرة المشاهد ، لا على الموضوع المعروض ، فليس فى الطبيعة ما هو كوميدى فى صفته الأساسية . **انما نحن الذين نجعل منه شيئا كوميديا** . ويترتب على ذلك أن أى موضوع ـ بل كل موضوع ـ يصلح موضوعا للكوميديا . وقد يكون هذا صحيحا من الوجهة النظرية ، غير أن للكوميديا تقاليدها الموروثة فى الأدب . والكاتب الكوميدى لا يضع الأفكار المجردة عن فنه فى اعتباره وهو يختار موضوعه ، بمقدار ما يهمه أن يعرض وجهة نظر اجتماعية ، وأن يقيس السلوك البشرى الى نموذج معين يفترضه ، لا الى نظرية عامة فى الأدب .

ونستطيع على وجه الاجمال أن نقول **ان التراجيديا تعالج ماليس مألوفا ولكنه طبيعى ، وان الكوميديا تعالج ماليس طبيعيا ولكنه ليس من غير المألوف** . فسلوك « الملك لير » مع بناته مثلا فى مسرحية شيكسبير ليس من المألوف بين الناس ، ولكنه من طبيعة البشر ـ على خلاف سلوك دون كيشوت الذى نألفه عند عدد كبير ممن نعرف من الناس ، ولكننا لا نستطيع أن نقول عنه انه من الأمور الطبيعية . ومن الحيل المألوفة فى عرض الشخصيات الكوميدية ادخال عنصر الكاريكاتير أو المبالغة تأكيدا لناحية الشذوذ التى يود المؤلف أن يلفت الأنظار اليها .

وليس من العجيب فى ضوء هذا الكلام أن يكون موضوع الجنس من الموضوعات التى يؤثرها كتاب الكوميديا ، لأن الانسان أشد ما يكون شذوذا فى علاقاته الجنسية ـ **كل النساء غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال غير طبيعيين فى نظر النساء !**

ولعل أبرز صفة من صفات الكوميديا هى أسلوبها . **فالأسلوب هو الذى يميز المسرحية أو الرواية الكوميدية عن غيرها** . ولست أعنى بهذا أن الأسلوب فى الكوميديا أكثر أهمية منه فى أشكال الفن الأخرى . ولكن لما كان موضوع الكوميديا يميل الى التعرض الى ما هو عادى ومألوف ، فلا مناص من اعتمادها أساسا على الأسلوب لتحدث أثرها المطلوب . وكلنا يعرف كيف أن راوية القصص الموهوب يستطيع أن يجعل الحكاية التى ليس لها معنى كوميدية بنغم الالقاء ، والتعبير ، والحركة ؛ وكيف أنه من الميسور أن تفسد القصة الجيدة اذا أهملت فى روايتها هذه المعينات . لابد للكاتب الكوميدى أن يصوغ عمله الفنى فى شكل يجعل من العسير افساده بالقراءة . وقد يأمل كاتب الدراما فى معونة الممثلين له ، لأن الممثل الماهر يصحح عيوب الفن ،



ولكن ليس من الحكمة أن يعتمد كاتب الدراما على الممثل اعتمادا كليا ، بل ان الحكمة تقتضيه أن يحمى نفسه من المخاطرة بامكان افساده أكثر من توضيحه لها .

ومما هو جدير بالاشارة اليه أن أكثر الكتاب الكوميديين يلجأون الى أسلوب السخرية بصورة ما . وليس من الضرورى أن تكون الكوميديا فى قصة ، بل لقد يستطيع أن يعرضها الكاتب بغير « **حكاية** » ، ويكتفى بالتعبير عنها بالفكر واللفظ والخيال ، فى مقال أو خطاب كما كان يفعل **اديسون ولام** .

والشخصية الكوميدية وحدة فى مجتمع يتألف من وحدات مشابهة ، تحكم عليها بقواعد الآداب عند أترابها ، أو بعلم النفس أو قوانين الأخلاق ، فهى ليست كشخصيات التراجيديا اما أعلى من المستوى البشرى العادى واما أدنى منه ، ولكنها على مستوى واحد مع المجموعة البشرية ، والشذوذ فيها من سوء الحظ ، يصيبها كما تصيبها الأمراض – هكذا كانت شخصيات شيكسبير الكوميدية ، حتى شيلوك وفولستاف – فالشخصيات الكوميدية تدعو الى النقد ولا تدعو الى العطف ، وعكس ذلك ما يحدث فى الشخصيات التراجيدية .

ولا تعتمد الكوميديا على التسلسل المنطقى للحوادث ، بل لعل اضطراب هذا المنطق هو أساسها ، بشرط أن تكون هذه الحوادث مما نألفها فى الحياة العامة .

الكوميديا هى المهزلة

هذه بعض آراء الناقد الانجليزى المعاصر **بوتس** ، اعتمد فيها على دراسة نماذج أدبية ، الكثرة الغالبة منها من الأدب الانجليزى ، من مؤلفات شوسر وشيكسبير وجولد سميث وستيرن وفيلدنج وچين أوستن وبرناردشو وغيرهم : ولكن وجهة نظره ليست انجليزية خالصة ، فلقد كان أحيانا يضرب الأمثال من سيرفانيتس وموليير وغيرهما .

والكوميديا عنده كما بينا شكل أدبى خاص ، ليس من اليسير دائما تمييزه عن الأشكال الأخرى . فهو يختلط أحيانا بالتراجيديا ذاتها . فكثير من قصص كانتربرى مثلا لشوسر تراجيدى فى نظر المؤلف وبتعريفه ، كوميدى بمعيار الناقد ومقاييسه . وكذلك الحال فى بعض مسرحيات شيكسبير ، فمن قائل مثلا بأن « هنرى الرابع » تراجيديا ، ومن قائل بأنها كوميديا ، ومنهم من يقف موقفا وسطا فيسميها تراجيكوميديا .

وهناك الدراما العاطفية التى ظهرت فى الأدب الانجليزى فى أوائل القرن الثامن عشر ، لا يعرف الناقد أين يضعها فى التقسيم العام للمسرحيات التراجيديا والكوميديا .

وهناك كذلك « الهجاء » و « الأضحوكة » Farce ومسرحيات « المشكلات » وغيرها . كلها أشكال تختلط بالكوميديا . ولعل الخلط هنا أشد ما يكون بين « الأضحوكة » والكوميديا . ولكن الأضحوكة فى الواقع تهدف الى اثارة المرح والضحك بين القراء أو المشاهدين ، وهو هدف استبعدناه من أهداف الكوميديا فى صدر هذا المقال .

وأستطيع أن أجمل ما عرضت من آراء الناقد الانجليزى الذى نقلت عنه ولخصت آراءه فى ايجاز شديد – أستطيع أن أجمل كل هذا فى لفظة عربية إخترتها لأعبر بها عما يقصد بالكوميديا فى اللغات الأجنبية ، وتلك هى (**المهزلة**) فهى عندى تحتوى على المفاهيم التى تنطوى عليها الكوميديا .

محمود محمود

رد على نقد

طلب الأستاذ عبد الفتاح الديدى ممارسة حق الرد على النقد الذى ظهر فى العدد ٤٨ الصادر فى فبراير ١٩٦٩ ، وتلبية لرغبته تنشر المجلة نص الرد الذى بعث به اليها .

هذا الشىء العظيم للغاية ...

أنا فعلته يا سيدى !!

لا يسعنى للتعرض لمقال الأستاذ كاتب مقال النقد غير الفلسفى لكتابى عن هيجل الا أن أدخل فى الموضوع مباشرة . وكأننى أعيد هنا دراسة أو تدريس تاريخ الفلسفة بأكمله كيما أصحح له أقواله وعباراته .

والأمر هنا أحد أمرين أحلاهما مر . فهذه المقالات اما أنها تكتب بغرض التشويه والتشهير والقذف واما أنها تعبر عن جهل كاتبها .

على أى الحالين سوء النية واضح ويؤيده عدم العلم بالموضوع من قريب أو بعيد ..

فكرة عامة عن الكتاب :

يقول الباحث تحت هذا العنوان اننى (أى مؤلف الكتاب) توخيت عرض فلسفة هيجل بطريقة جديدة وهى عرض فلسفة هيجل من زاوية جديدة هى زاوية التاريخ . وبالتالى فقد حاولت أن أبتعث الموضوعات من حيث ضرورتها للفهم .

وللكاتب على هذا الكلام ملاحظتان أولاهما أن شارحى هيجل اعتادوا عرض فلسفة هيجل ابتداء من المنطق ثم العروج على فلسفة الطبيعة والانتهاء الى فلسفة الروح. وبالتالى فعرض الفلسفة الهيجلية بالترتيب الهيجلى نفسه يمثل تسلسلا منطقيا لفهمه مما قد يخالف طريقة ابتعاث الموضوعات أولا بأول من حيث فهم فلسفة هيجل .

وثانيهما أن العرض المنظم للفلسفة الهيجلية لا يمنع الباحث من تفسيرها تفسيرا جديدا كما يشاء .

ويستخلص الكاتب بناء على هاتين الملاحظتين ما يلى:

١ ــ ان الأفكار الرئيسية جاءت غامضة .

٢ ــ أدى الموقف العام الى اضطراب ترتيب الفصول.

٣ ــ أغلب فصول الكتاب تنصب على المنطق .

٤ ــ كان المفروض أن يشرح مؤلف الكتاب الجدل الهيجلى وما صلته بجدل القدماء وهل الجدل فى ظاهريات الروح هو نفسه الجدل فى المنطق وما العلاقة بينهما .

٥ ــ المؤلف يهاجم الوضوح فى الكتابة .

هذا تلخيص كامل للنقاط الأولى التى تعرض لها كاتب المقال فى الجزء الخاص بالفكرة العامة عن الكتاب . والغريب أن السيد الكاتب لم يقل حقيقة واحدة صحيحة فى كل هذه الاعتراضات والفروض ولا فى أى كلمة مما جاء ببقية المقال . لا وجود لأى حقيقة فيما قاله . ولا يمكن أن يتعمد انسان تشويه الحقائق الموضوعية بهذه الصورة الا اذا كان يقصد شيئا معينا .

فرغم كل ما قاله الكاتب وهما وتضليلا فانا لم أتبع سوى العرض التقليدى للفلسفة الهيجلية من خلال فصول الكتاب . وملاحظة كاتب المقال الثانية لا تتعارض اطلاقا مع موقفى الأساسى فى الكتاب برمته . فقد قمت فعلا بعرض فلسفة هيجل عرضا منظما مع الحرص على تفسيرها تفسيرا جديدا .

كل ما فى الأمر أننى أتيت فى مطلع الكتاب بشرح جوانب قد تستغلق على القارىء قراءتها اذا واجهها خلال كلامى دون عرض أولى . ولذلك فقد عرضت صلة وارتباط الفكر الهيجلى بموضوع الشمول فى الدين المسيحى وفى منظوره عن التاريخ كتقديم أولى يكشف الصعوبات فى فكر هيجل من ناحية ويحدد مفهوم التاريخ كعصب أساسى لهذه الفلسفة وكقوام أصيل مسيطر على كيانها .

ثم اتبعت العرض التقليدى نفسه : المنطق والطبيعة والروح .

غير أننى فى الواقع لم أكن مدرسيا وانما جعلت هذه الموضوعات نفسها تتتابع كارضية عامة للمنظور الهيجلى المتطور مع التفسير الجديد ومع التبويب الغير مقترن بالفواصل بين فصل وفصل من حيث الموضوع . فانا عرضت أولا مناطق هيجل ثم لم ألبث أن عرجت على موضوع الطبيعة فى الفصل السابع أى بعد كتابة ثلاثة فصول عن المنطق . وعنوان الفصل السابع هو المنطق والتاريخ فى صفحة ٨٨ وبداته بقوله : كان يلزمنا هنا الانتقال فورا الى موضوع الطبيعة فى فلسفة هيجل حتى نلتزم بالمخطط الفكرى الهيجلى نفسه . غير انه لا ينبغى اطلاقا أن نفهم الانتقال من الفكر (المنطق) الى الطبيعة أو أن ندرك تجسد الفكر (المنطق) فى الطبيعة بمعنى أن الفكر المجرد يستطيع أن يوجد أو أن يتسبب فى وجود حقيقة الأشياء . فالطبيعة موجودة وجودا مضمرا منذ البداية فى كتاب هيجل عن دائرة معارف العلوم الفلسفية. وشرحت بعد ذلك موضوع الطبيعة باسهاب .

ومعنى هذا يا سيدى اننا لم نستبعد التفكير النسقى الهيجلى وانما أردنا أن نحتاط من فهم خاص يسىء الى فلسفة هيجل مؤداه أن الفكر المنطقى يتسبب عند هيجل فى ايجاد الأشياء الحقيقية على نحو ما تقول المثالية الجوفاء .

وبعد هذا الشرح لفلسفة الطبيعة عند هيجل تقدمنا نحو موضوع الروح .

غير أن الأمر اختلط عليك يا سيدى مرة أخرى . فابتداء من الفصل التاسع كنت بصدد التحليق فى مجالات الجانب الثالث من جوانب الفلسفة الهيجلية أى مجال الروح . ولكننى لم أكن مرتبطا بفهم الأمور كما فهمتها أنت وأردت أن تعثر على ما استذكرته بشأن هيجل مرة واحدة كاملة . انما أردت أن يكون كتابى هداية لمن لم يقرأ كتب هيجل مثل قراءتك ومن لم يفهم هذه الفلسفة ومصطلحاتها مثل فهمك .

فلفظة الروح لا يمكن يا عزيزى أن تكون الروح فقط فى فلسفة هيجل وانما تكون روحا احيانا وأحيانا أخرى فكرا وأحيانا ثالثة عقلا . وهذا فى نظرى درس لن تنساه يا عزيزى . فهيجل لا تقرأ مصطلحاته مرة واحدة والى الأبد فى فلسفته وانما تفهم حسب السياق . واذا كنت قد عرفت أن لفظة ((جايست)) عند هيجل هى الروح حين تعبر عن الشمول الجماعى الانسانى وهى العقل بالمعنى الوظيفى العضوى وهى الفكر بالمعنى المنطقى العام لأرحت نفسك يا سيدى من كل هذه الشتائم التى انهلت بها على ام رأسى . فالاضطراب من فهمك يا سيدى وليس من الموضوع الذى عرضته .

ولهذا السبب يا سيدى كان الموضوع عندى مقسما وفقا لفلسفة هيجل النسقية تماما دون ان تستطيع بموقفك المحدد سلفا فى فهم هيجل أن تفطن الى شىء مما أقول . اللغة يا سيدى التى تعلمتها بعيدة عن هيجل ولا تمت الى هيجل بصلة والألفاظ الملقة فى سقف عقلك (اى ((الجايست)) الخاص بك بالمعنى العضوى الوظيفى) ضللتك ضلالا مبينا ليس سببه السبع فقرات العجاف .

أما عن الجدل الهيجلى يا عزيزى فقد شرحته بتفصيل كامل فى أكثر من مائة صفحة من صفحات كتابى السابق القضايا المعاصرة فى الفلسفة ولست ملزما فى كتاب عن هيجل (لا عن الجدل الهيجلى) الا أن أعرضه على نحو ما فعلت . واذا كانت لك مطامع فى الاطلاع على موضوع الجدل لتطلعت الى كتابى ذلك الذى أشرت اليه أسفل الصفحات فى مواقع متعددة من كتابى عن هيجل . ولكنك وقفت بسرعة موقف الأستاذ المؤاخذ ولم تشأ الاستعلام والاستفسار . ومهاجمة الوضوح غير صحيحة فى موقفى ولكنى استلزم التربية الفلسفية (والأخلاقية طبعا) للمشتغل بالفلسفة وهى شىء ضرورى بالنسبة للعاملين فى هذا الحقل .

احكام بلا مبررات .. ومتناقضات بلا مركب !

يأتى الآن جانب آخر من مقال السيد كاتب المقال وهو يأتى بفقرة لا أستطيع الا ان انقلها كاملة حتى يرى القارىء مدى البشاعة فى تفكيره وأغراضه . يقول سيادته:

((من الأمور التى تحير القارىء حيرة شديدة فى كتاب الأستاذ الديدى كثرة الأحكام التى يلقيها المؤلف بلا برهان ولا دليل ولا حتى وقفة قصيرة للشرح والتحليل . بل ان فى بعضها ما يوحى بالمبالغة الشديدة . خذ مثلا قوله : ((ان الجدل بصورته الهيجلية النهائية كان يتمثل بحذافيره فى شعر هيلدرلين (ص ١٣))) .

ويستمر صاحب المقال فيعلق بعد ذلك على عبارتى بقوله : (ولا أحد ينكر أن هيجل تأثر بهيلدرلين ...

ولكن صياغة الأثر بهذه الصورة فيها مبالغة شديدة) .

أين الاضطراب اذن ؟ أهو فى كلامى أم فى تعليق هذا الكاتب ؟

ويستمر أيضا فيقول : (فى اعتقادى أن الأستاذ الديدى لو اقام البرهان على صحة هذه العبارة لقدم لنا شيئا عظيما للغاية) .

وفعلا يا سيدى الكاتب .. هذا الشىء العظيم للغاية أنا فعلته .. وقد أخجلت تواضعى والله .. فلو انك قرات الفقرة التى اخترت عبارتى عن هيلدرلين منها لوجدتنى اقول فى مطلعها (ص ١٣) :

« وكنت قد أثرت موضوع الصلة بين هيلدرلين وهيجل فى مقالات سابقة (فى أسفل الصفحة ملحوظة رقم (١) الديدى : أدبنا والاتجاهات العالمية ص ٢٠٧ وما بعدها) واشرت فيها الى احتمال ان يكون هيلدرلين مصدر الدفع الشعرى وصاحب الايحاء والاقتراح والتوجيه لفكرة الجدل على نحو ما استخدمها هيجل » .

هذا هو كلامى يا سيدى فى السطرين السابقين تماما على العبارة التى اتخذتها عارا لى والعار كله لك حين لا تقرأ عبارة سابقة على عبارة تؤاخذنى عليها . ولو عدت الى هذه المقالات التى اشرت اليها كمرجع هنا لعرفت اننى فعلت الشىء العظيم للغاية الذى أشرت اليه وهو اكتشاف الجدل الهيجلى فى قصائد المانية ترجمتها عن هيلدرلين الى العربية . وهذه المقالات التى جمعتها عن هيلدرلين ضمن مقالات كتابى ادبنا والاتجاهات العالمية نشرت مرتين : مرة فى الكتاب ومرة قبل هذا بمجلة المجلة واستوفت بذلك شرط الاعلان والاعلام .

ويستمر كاتب المقال فى كلامه فيقول : ان المؤلف نفسه (يقصدنى أنا) يعود ليهدم رأيه ذلك . فقد ساق ملاحظة تركها أيضا بلا تعليق وهى (ص ٥٤) : « يؤكد جورفيتش أن علاقة هيلدرلين وشلنج الفكرية نفسها بكتابات هيجل لا تعدو أن تكون علاقة سطحية » .

فهل عرف هذا الأستاذ ان اسمى هو جورفيتش من مصدر لا اعرفه ؟ أم انه لا يعرف مقدار اهمية جورفيتش ومكانته فى الفلسفة المعاصرة ؟ أم انه لا يعرف اننى اشرت الى رأى جورفيتش فى مقامها المناسب (صفحة ٥٤ لا صفحة ١٣) أى بعد واحد واربعين صفحة عندما تحدثت عن موقف هيجل من الرومانتيكيين والصوفيين القدامى ؟ أم انه لا يعرف أن ضرورة البحث العلمى تحتم عليك عرض آراء من يؤيدونك ويخالفونك على السواء ؟ أم انه لا يعرف ان جورفيتش يسارى يهمنا ويهم هيجل الاشارة الى موقفه؟ أم انه لا يعرف انه هو شخصيا لا يعرف شيئا هاما وهو أن عرض المؤثرات العامة عند الكلام عن حياة هيجل شىء

وعند التعرض لموضوعات فلسفته ونقاطها الأساسية شىء آخـر .

ولذلك ننتقل الى المشكلة التى سردها بشأن أثر افلاطون واسبينوزا . فقد ذكرنا أثر افلاطون عند سرد المؤثرات العامة . أما اسبينوزا فقد ذكرناه عند سرد المؤثرات الخاصة فى موقف بالذات وهو تاثير المنظور الشمولى على تفكير هيجل . وأعتقد اننى شرحت كل شىء فى موضعه شرحا كافيا احسب أن الأستاذ الكاتب لا يشاء أن يتفضل بقراءته بدلا من الزوابع والهواجس التى تولدت فى نفسه .. ذلك الكاتب الذى قد لا يعرف للآن ان اسبينوزا واقعى افلاطونى وواحدى المذهب مثله .

وأما مسالة سيطرة المنطق على كافة أبحاث الكتاب رغم ادعائنا التفسير التاريخى لفلسفة هيجل فهذا مرده الى اننا نظرنا الى المنطق نفسه على أنه ثمرة خبرة وتجربة وأن قوامه التاريخ . فالمنطق هو التاريخ من حيث انقفاله داخل أحداث الوقائع المتطورة المتقلبة المتحولة .

أما مسالة ان فلسفة هيجل تكون احيانا فلسفة تطور وتفتح وايحاء وأحيانا فلسفة انقفال وتشاؤم فذلك أمر لا ناقة لى فيه ولا جمل . ذلك ان فلسفة هيجل من حيث هى جدل تكون فلسفة تطور وتفتح وايحاء ومن حيث هى فلسفة وحسب تكون فلسفة انقفال وتشاؤم . ذلك أن هيجل يجعل نهاية التاريخ هى بلاده دولة بروسيا العظيمة كما يجعل من فلسفته الهيجلية آخر فلسفة على الأرض . أى أن تاريخ العالم انتهى عند وجود بلاده بروسيا وتاريخ الفلسفة انتهى عند كلامه هو .

وهذا موقف لا حاجة بنا الى تبريره وان كنا ملزمين بتقريره .

وماذا تكون فلسفة هيجل اذن ان لم تكن فلسفة التناقض وفلسفة كل الفلسفات الروحية والمادية والمثالية والوجودية والانجليزية والأمريكية والفرنسية والايطالية والمصرية . هيجل هو هيجل وهو انعكاس كل فلسفة وصدى كل رأى وعنده تلتقى كل المتناقضات وفيه الانتماء لكل مذهب ورأى وفكرة . هيجل هذا يصادف فى شخصك هذا النشاز الذى يصيبه آخر الأمر باسوأ الاهتمامات والاتهامات .

ولا اكاد أستطيع بعد هذا قراءة شىء مما ذكره الأستاذ الكاتب . فكلامه فى الغالب مهلهل غير مفهوم لانه يقرر فيه خواطر شخصية لا علاقة لها بكتابى وانما تتقرر علاقتها بفهمه هو شخصيا للأشياء فيما سبق من الأيام التى ضاعت مع الأسف هباء .

عبد الفتاح الديدى

اتجاهات نقدية جديدة

النقد التحليلى عند شارل مورون

د . سامية أحمد أسعد

● يهدف النقد التحليلى الى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية فى الابداع ، لكن منهجه يجره الى عملية جمـع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية .

● ان النقد التحليلى اذ يبـدأ من العمل وينتهى اليه مارا بالانسان ، يفترض ان هذا الانسان لا يتغير الا نسبيا .

شارل مورون أحد رواد « **النقد الجديد** » ، وصاحب منهج حديث أسماه Poychocritique ، أو بالعربية ، النقد القائم على التحليل النفسى . ولسوف نستخدم فيما يلى التعبير الأول لسهولة العرض فحسب .

عرض مورون أفكاره عن النقد الجديد فى مقال نشر فى كوبنهاجن عام ١٩٥٨ ضمن مقالات أخرى فى كتاب بعنوان « نظريات وقضايا » ودراسة عن الشاعر المأساوى الكبير **راسين** ، أطلق عليها اسما له دلالته : « **اللاشعور فى حياة راسين ومؤلفاته** » .

أسس النقد التحليلى

يقوم النقد التحليلى كما يراه مورون على أسس علمية أكثر جدية من تلك التى يقوم عليها **نقد الموضوعات** Critique thématique ، أو **النقد التركيبى** Critique Structuraliste ، هذا ويصرح مورون بأنه يتقبل التحليل النفسى لأنه العلم الوحيد القادر على استكشاف خبايا اللاشعور .

ويقول فى هذا الصدد فى رسالته « **من الاستعارات المتسلطة الى الأسطورة الشخصية** » .

« ان رفض علم حقيقى يدرس اللاشعور وقبوله فى شكل تسلل أو حل وسط لم يتحقق منه صفقة خادعه فيما يبدو لى · أعلم أن التوفيق بين منهجين يتطلب كثيرا من الدقة ، ولا اشك فى أننى سوف أرتكب بعض الأخطاء فى هذا المجال . وليعترف القارىء ، على الأقل ، بما فى محاولتى من صراحة » .

ان الأمانة والدقة ، صفتان يتميز بهما هذا النقد التحليلى ، ظاهريا ، ويدخل فيه كل من **التحليل الموضوعى ، والتفسير النفسى ، والتحقيق من خلال دراسة السيرة الذاتية** . ولقد أثار منهج مورون جدلا هاما يبين بما فيه الكفاية ان النقاد ومؤرخى الأدب لا يمكنهم بحال من الأحوال أن يتجاهلوا التحليل النفسى اليوم .

ما الذى يعنيه مورون بالنقد التحليلى ؟

الاجابة على هذا السؤال محاولة للتعريف جاء فيها : « يخيل الى أن ما اسميته بالنقد التحليلى علم يبحث عن منهجه وما زال فى مرحلة التكوين · ولنقلها بوضوح : ان ظاهرة معقدة غامضة كالابداع الأدبى تحتاج الى مناهج عدة يكمل بعضها البعض الآخر ولا يناقضه . يبدو لى أن كل منهج له قيمته ، بشرط أن يستند الى وقائع ونصوص تعرفنا بالمؤلف اكثر مما تعرفنا بالناقد . يهدف النقد التحليلى الى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية فى الابداع . لكن منهجه يجره الى عملية جمع Synthése تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية .

... تشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسى على عمليات أربع :

١ ـ **وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى** .. بحيث تبرز ملامحها التركيبية المتسلطة .

٢ ـ **دراسة ما يتم اكتشافه دراسة يمكن ان نقول أنها « موسيقية »** : دراسة الموضوعات ، وتجمعاتها وتطوراتها .

٣ ـ **التفسير من زاوية الفكر التحليلى** ، مما يفضى بالناقد الى صورة للشخصية اللاشعورية ، بتركيبها وتحركاتها .

٤ ـ **تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع الى حياة الكاتب** ·· »

النقد التحليلى والتحليل الطبى

يبدأ مورون فيفرق بين **النقد التحليلى والتحليل الطبى** . فهما مختلفان فى المنهج والهدف . يبدأ التحليل الطبى من المادة موضع البحث وينتهى الى الانسان . أما النقد التحليلى فيبدأ من المادة موضع البحث وينتهى اليها مارا بالانسان ، بعبارة أخرى ، يبدأ من العمل الفنى ويعود اليه . فالعمل الفنى موضوعه الرئيسى . ولهذا السبب بالذات ، لابد من النظر الى التحليل الأدبى على أنه فرع من النقد .

لقد اعتدنا الفكرة التى تقول أن العمل الفنى يعكس مزاج المؤلف . تعبر هذه الفكرة عن علاقة أكيدة ، لكنها غير محددة ، لأن كلمة مزاج كلمة مبهمة . ويقترح مورون استبدال فكرة الطابع الشخصى الموروث بأخرى أصح وادق ، فكرة تركيب نفسى لاشعورى قابل للتحليل : « **لن نجد أية صعوبة فى التسليم بان تركيب المؤلف النفسى يؤثر على عمله الى حد ما** . الى أى حد ؟ لا ندرى ، وما علينا أن نقرر ذلك مقدما . التجربة سوف تجيب ، أما مهمتنا نحن فهى اتقان السؤال . علينا أن نفحص كل عمل فحصا عميقا حتى نحدس فيه نفس من أبدعه · وما دام الأمر متعلقا بتركيب لاشعورى الى حد كبير ، نعمد الى استخدام التحليل النفسى » .

لكن الحقيقة التى يحدسها القارىء أو الناقد لا تهم مورون فى حد ذاتها . فهو لا يقف عند الحالة المرضية ، لأنه غير مكلف بشفائها . بل يهتم بمعرفة التركيب الذى استخدم كهيكل لبناء العمل الفنى ، والذى يمكننا من التقدم فى معرفة ذلك العمل . ويشير مورون الى فرق آخر بين منهجه ومنهج الطبيب النفسانى . فى حين يعمل هذا الأخير على ربط حقل القوى اللاشعورية بعناصر بيوغرافية ، يعمد هو الى ذلك أحيانا ، اذ أمكن ، لكن لا للتحقيق فحسب ·

ويوضح ناقدنا مفهومه لحقل القوى بقوله : « يفتح التركيب عن قصة ما . ويحاول الماضى ، على ما يبدو ، أن يحيا مرة أخرى . ويتسلط علينا . يكمن هذا التسلط فى مواقف ، ولنقل انها عائلية ، لها أقطاب متباينة من الحب والكراهية ، من الرغبة والخوف » . كيف نتعرف على العناصر المنتمية الى حقل القوى هذا ، تلك العناصر التى ستساعدنا على رسم حدود ذلك الحقل ؟ والجواب : يمكن ان نتعرف عليها من الملامح المميزة للانتاج اللاشعورى : القدر ، التكرار ، الوجود أو الغياب الملحوظ ، المعنى المزدوج ، الرموز الخاصة بالأحلام ، الخ .. لابد هنا ، طبعا ، من معرفة اللاشعور الانسانى .

وأقصر طريق يوصل الى حقل القوى ضرب من التحليل الموسيقى للعمل الفنى ، والبحث ، بصفة خاصة ، عن الموضوعات المتسلطة ،

ودراسة تغيراتها . من الطبيعي ، في مؤلفات **راسين** مثلا ، أن تتمثل الأفكار المتسلطة الظاهرة في مواقف درامية : تأرجح رجـل بين امرأة مسترجلة وعشيقة حنون . هذا وتمتزج الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحد في عمل موحد . ذلك أن المواقف والشخصيات تفقد حدودها الواضحة وتتغير من حيث الشكل والتكوين ، وكأنها صور ترتسم على صفحة مياه متموجة .

ويلفت مورون النظر الى أن النقد التحليلي ، اذ يبدأ من العمل وينتهي اليه ، مارا بالانسان ، يفترض أن هذا الانسان لا يتغير الا نسبيا .

توزيع الظلال والأضواء

ولنفرض ، مع مورون ، أن البحث عن الأفكار المتسلطة قد أفضى الى نتائج بسيطة نسبيا ، نتائج قابلة للقراءة والتفسير اذا كان ذلك ، بدت هذه الأفكار ، في الواقع ، في شكل أسـطورة أساسية ، أو مجموعة من الأساطير المعبرة عن البناء العاطفي الخاص بالمؤلف . ولابد للناقد من أن يأخذ الحذر هنا . اذا نسي الابتكار الخاص بالعمل في أكمله ، وقدم تفسيرا سريعا ورمزيا ، أفضى به الأمر حتما الى أساطير جماعية لا تفيد النقد التحليلي لأنها بسيطة للغاية . والملاحظ أن النقد التحليـلي كثيرا ما يفتقر الى المعطيات البيوغرافية الدقيقة . ومن ثم يتعرض لخطر التعميم اللامجدي .

يتمثل المبدأ الرئيسي لمنهج مورون في النزول تحت العمل حتى تلك النقطة التي يغيب عندها عن نظرنا . لابد من التوقف آنذاك . ولهـذه الوقفة ميزتان : **تجنب التفسير العفوي ، وعدم اغفال الطابع الفردي الذي يتميز به العمل في مجموعه** . ومما يعين الناقد على الاحتفاظ بهذا التوازن ، التنبه الى ما يسميه مورون « **توزيع الظلال والأضـواء** » . فالبحث عن أي تركيب يؤدي بطريقة طبيعية الى رسوم شبه بيانية . ويكمن الابتكار آنذاك ، كما تكمن الأهمية ، فيما في اللوحة من فروق .

توضح اللوحة التي يحصـل عليها النـاقد — حتى لو كانت بسيطة نسبيا — نقطتين : تبين أولا ، المستويات العاطفية التي يتغذى منها العمل الفني . وتمكننا ، ثانيا ، من تتبع تقلبات هذه الشخصية . صحيح أن التركيب النفسي يتجدد منذ الصغر . لكن الانسان يحيا ، وبالتالي ، يتغير . ولابد من أن تدرج هذه التغييرات في اللوحة . لابد من أن يتغير توزيع الظلال والأضواء . قد ترى ، مثلا ، كتلا من قوى الحب أو العداء وهي تغير اتجاهها ، أو تنتقل من وجـه الى آخر . ولا ننسى أن مثل هذه التغييرات القابلة للقراءة من خلال شفافية العمل ، أوجدتها ، في الواقع ، **أحداث تنتمي الى حياة الفنان** .

يتمكن الناقد ، بفضـل الدراسة النفسـية ذات الطابع العلمي ، من أن يلمح ، وراء العمل الفني ، صورة الفنان المبدع ، أو جزءا منهـا ، صورة حقة ، مكبرة ، مركبة ، قابلة للتحليل ، وتكشف عن نزاع داخلي . على النقد التحليلي ألا يفرق بين تلك الصورة والعمل الفني . وان كان لا مفر ، ازاء هـذا الخلط ، من أن يصبح تركيب العمل الفني تركيبا للنفس الذي أبدعته . قد يرى الناقد « **ذات** » المؤلف في بطل أحـد المسرحيات . وقد يرى ما أغواه أو رغب فيه أو خاف منه في الشخصيات المحيطة به . ليست هـذه بالفكرة الجديدة المذهلة في حد ذاتها . لكن من النادر أن تؤمن بها . في حين ينبغي أن نؤمن بها أو نتخلى عن كل ما سبق .

اللاشعور والعمل الفني

ينتقـل مورون بعد ذلك الى العلاقة بين **اللاشعور والعمـل الفني** . يقيم مورون الفرض ويرى أن أفضل شيء هو مقارنته بأسرع ما يمكن بالمادة موضـوع البحث ، أي العمـل الفني في تفاصيله . ولا يؤمن ناقدنا الا قليلا بالتفسـير الرمزي والقراءة المباشرة . بل يعتمد على المقارنة المستمرة بين مختلف الأعمال حتى يكتشف الملامح اللاشعورية المتسلطة ، أو بعبارة أخـرى ، العناصر التركيبية . مثل هذه الدراسة تقدم للناقد كل شيء في آن واحد . وعليه هو أن يميز الخطوط الرئيسية والعناصر التركيبية من خـلال تطورها . عندئذ ، يحدث في آن واحد الموقف وكيفية تطوره . على أنه عليه أن يفسر هذا التطور بحذر ، اذا كان قد فهمه . فقد يحدث أمران : **اما أن يتغير الفنان أثناء انتاجه لعمـله الفني . واما أن يستوحي الفنان مستويات عدة من لا شعوره ، على التوالي** . وربما اندمجت هاتان الحركتان ، لأن التغييرات الداخلية التي تطرأ على شخصية الفنان تدعوه ، بل تجبره أحيانا على تشكيل عمله الفني وفقا لتركيب لا شعوري يرجع الى هذه المرحلة أو تلك من مراحل الطفولة .

يأخذ مورون مسرح راسين كمادة للدراسة . ويحاول أن يطبق عليه نظريته هذه في العـلاقة بين اللاشعور والعمل الفني . فيقول ان تركيب المأساة يشتمل على : **شخصيات ، ومشاعر تعبر عنها هذه الشـخصيات بالحركة أو القول ، ومجموعة من العلاقات تتطور وتفضي الى خاتمة** . ما الذي يتبقى من كل هذا في تركيب المسرحية

العميق ؟ كيف ننتقل من ظـاهرة الى أخرى ؟ الناقد ليس فى حاجة الى الاجابة على هذه الأسئلة مقدما .

يستمد الفنان ما يلزم شخصياته من ملاحظته الواعية لنفسه أو للآخرين . لا يهتم موورون بهذا ، بل يهتم بقدرة الفنان المبدع على التسلل الى الكائنات التى يتخيلها ليعيش فيها ويهبها الحياة فى آن واحد . لقد ألفنا الفكرة التى تقول ان الفنان قادر على أن ينقسم ويعبر عن ملامح متباينة من شخصيته فى وجوه متباينة . قد تقابل المأساة التى يرويها لنا الكاتب مأساة أخرى داخلية ، شخصية ، لا يقول لنا عنها شيئا . وتظل الصلة بين هذه وتلك غامضة مبهمة . واذا ما اهتم بها الناقد ، انتهى حتما الى الفكرة القائلة أن الكاتب روى هذا الجزء أو ذاك من حياته الموضوعية فى صورة تنكرية . باختصار ، انتهى مرة أخرى الى الحديث عن السيرة الذاتية والملاحظة الذاتية .

عند هذه النقطة ، يشير موورون الى **رانك** ودراسته للقرين Le double . **القرين هو الجزء المكبوت من الشخصية** . وهو يرتبط ارتباطا حيويا بالجزء الآخر الذى كبته ويتبعه مثل ظله . والأمثلة الدالة على ذلك عديدة فى الأدب . وعددها يتزايد وفقا لتزايد عدد الشخصيات الأصيلة المبتكرة وطرق تقسيمها هذا ولا يهتم موورون بالقرين فى حد ذاته ، بل يهتم بالآتى : « لأول مرة ، ندرك بوضوح أن العلاقة بين شخصيتين فى أحد الكتب يمكن أن تنقل ، وتصور علاقة كامنة فى التركيب النفسى . ويأخذ هذا الجزء من الشخصية الذى كبت الآخر عجلة القيادة .. انه الذات الارادية .. وما على الذات المكبوتة الا أن تتبع ، وتعبر عن رغباتها ، وانتقاداتها ... انها تصور كتلة الميول اللاشعورية التى جردت من حقها فى الفعل ، لكنها لم تجرد من حقها فى القول .. »

الكشف عن الشخصية التى تمثل الذات أمر ليس بعسير . والتجربة تثبت وتؤكد ذلك الغرض . فالذات ، ضعيفة كانت أم قوية ، تحدد مركز الثقل . وتتجمع الشخصيات الأخرى من حولها . وغالبا ما تكون هى الشخصية الوحيدة التى تربطها بالآخرين علاقة مباشرة . فاليها توجه الأسئلة ، وعليها تقترح الحلول . ويلاحظ أنه ليس من الضرورى أن تطابق الذات شخصية بعينها . فقد تكون احدى الشخصيات أكثر تصويرا للذات من سواها .

ما معنى تلك الشخصيات الأخرى المتجمعة حول الذات ؟ يرى موورون أنه من الممكن الاجابة على هذا السؤال اجابة عامة : « **حالة أولى** ــ الذات فى حالة تطور ، اذا جاز التعبير ، انها تنتقل ، بجهد قد يكثر أو يقل من مرحلة دنيا ، جحيمية ، الى مرحلة عليا ترسم صورتها المثالية . عندئذ ، تكون الشخصيات صورا من الماضى أو المستقبل .. **حالة ثانية** ــ الذات لا تتقدم ؛ بل ، على عكس ذلك ، يتهددها البتر او الكبت ؛ ويفتح قلقها عن احساس بالذنب . عندئذ ، تكون الشخصيات .. صورة من الذات العليا Sur moi أو الرغبة المكبوتة » .

البناء والتركيب

فيما يتعلق بالمشاعر التى تعتمل فى نفس الشخصيات ، يرى موورون أنه من الضرورى ، مهما كانت أهمية ملاحظة الآخرين ، أن يسلم الناقد بأن الفنان قد عبر عن نفسه فيما كتب ، عبر عن قوى الحب والكره الكامنة فيه ؛ والا فليتنازل عن هذه الفكرة .

يفترض موورون أن القوى العاطفية الكامنة فى الشخصية قد تنبع ، فى كثير من الأحيان ، من جزء من التركيب النفسى للمؤلف . وكلما تكرر عنصر من العناصر ، كلما زاد هذا الاحتمال . وقد يصبح الأمر مؤكدا لو استطاع الناقد ان يتتبع تطوره من عمل الى آخر . يطبق ناقدنا هذه الفكرة على راسين ومسرحه فيقول : « كلنا يعرف أن راسين صور الهوى . لكن ، اذا نظرنا الى كل واحدة من شخصياته ، قلنا ، بالأحرى ، أنه صور الحب المستحيل ، والرغبات التى لا تحتمل التحقيق .. فاما أن ينطق المحبوب بكلمة « لا » ، واما أن ينطق بها شخص آخر . فى الحالة الأولى ، يختلط المحبوب والمكروه ، فى حين يتميز كل منهما عن الآخر فى الحالة الثانية . الرفض مأساوى فى الحالة الأولى ، لكنه أليم فحسب فى الحالة الثانية . ولكى يتولد القلق المأساوى ، **لا بد من أن يظهر وجه الموت وراء وجه الحياة .. هذا هو القانون الأساسى .** وما عذاب الحب المتمنع أو المحرم الا تطبيق له . وقلق الانسان الأكبر هو أن يمد ذراعين الى كائن يتضح أنه قاتل » . الازدواج فى المعنى اذن أو تعدده هو أيسر السبل للانتقال من العمل الفنى الى البناء الكامن تحته .

يختار الكاتب الموضوع الذى يناسبه . أو بعبارة أخرى ، يرى سلفا أن الملاءمة بين بناء العمل الفنى الذى شرع فيه وتركيبه الداخلى الخاص امرا ممكنا . ومن ثم ، بوسع الناقد أن يتخيل أن القوى العاطفية تسلقت من اللاشعور الى العمل نفسه . ويلفت موورون النظر الى أنه يلتقى ، عند هذه النقطة ، بأولى محاولات التحليل النفسى فى عالم الأدب . ولقد

بينت **ماري بونابارت** في كتابها عن ((**ادجاريو**)) كيف يتم هذا التنقل العاطفي عن طريق الحلم .

واذ ينتهي مورون من هذا الجزء من منهجه ، يلتقي بقضية المصادر . ويبين أن النقد التحليلي يتميز من ناحية عن التحليل النفسي الطبي ، ومن ناحية أخرى عن النقد الأدبي التقليدي . صحيح أنه ينشأ عن التقاء أحدهما بالآخر ، لكنه يتميز عن كل منهما . لذا يعمد ناقدنا الى بيان الفرق بين المنهج الذي يقترحه والنقد التقليدي أو الكلاسيكي . فيتناول النقد الأدبي الكلاسيكي الأعمال الأدبية واحدة واحدة ، ويهتم، أولا ، بالبحث عن المصادر . ومن الممكن أن نضيف مصدرا دائما لا شعوريا الى المصادر التي يكتشفها النقد التقليدي . فالنقد التحليلي كان موجودا في النقد التقليدي . يسلم الجميع ، بالفعل ، بأن العوامل المعقدة التي تتحكم في الابداع الأدبي قد تنقسم الى مجوعتين : **المصادر الخارجية وشخصية المؤلف** . وأيا كان النقاش الذي تثيره هاتان العبارتان ، لا يمكن اغفال احداهما . فتفسير العمل الفني بمجموعة من المصادر لا يعبر الا عن نزعة من نزعات نقد العلماء . ومن البديهي أن يستكمل بتقدير العامل الآخر ابتكار المؤلف ـ تقديرا صحيحا .

شخصية المؤلف لا شعورية جزئيا ، والجزء الواعي منها يتلقى من هذا المصدر الغامض انطباعاته ، وايحاءاته ، واوامره . لا يشك أحد في ذلك اليوم ، بفضل تقدم عدد من العلوم الانسانية . صحيح أن النقد التقليدي يسلم بوجود مصدر شخصي . لكن العلم الحديث يدعونا الى عزل الجزء اللاشعوري منه . واذ ينحو الناقد الحديث هذا النحو ، يواصل داخل شخصية المؤلف ، البحث عن الآثار التي كان النقد التقليدي يكتفي بالبحث عنها في البيئة الخارجية المحيطة بهذا المؤلف .

لكن ، كيف يتعرف الناقد على الآثار اللاشعورية ؟ كيف يفرق بينها وبين الآثار الأخرى ؟ ان المصادر الأدبية لا تفرض على المؤلف فرضا . انه يختارها من بين آلاف المصادر المحتملة . والوعي هو الذي يقوم بعملية الاختيار هذه . لكن الأسباب التي تدفعه الى ذلك كثيرا ما تكون واهية . يكفي أن يلمح الناقد اصرارا ملحوظا ، أو تكرارا متسلطا ، أو شيئا غريبا . لا تبرره البيئة حتى يشك في وجود سبب لا شعوري . والقضية في الواقع هي قضية الأسباب الواعية واللاواعية المتعلقة ، بالأفعال ، أيا كانت . ففي ابداع الشعر مثلا ، تبدو العوامل الواعية واللاواعية وكأنها اختلطت منذ البداية .

الأسطورة اللاشعورية

يتحدث النقد التقليدي عن المصادر فيلاحظ :

١ ـ ان عملين فنيين يتشابهان .

٢ ـ أن صاحب العمل الأحدث عرف عمل سلفه . في حين يتحدث مورون عن المصدر اللاشعوري عندما يلاحظ أن هناك شبه ، لا بين مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحد فحسب، بل بين تركيب هذه الأعمال العاطفية ، شبه لا يبرره شيء ظاهريا ، وربما جهله الكاتب نفسه . لا يناقض هذا المنهج ذاك . فكل منهما له قيمته من وجهة نظره الخاصة . لكن لا يمكن الحكم على أحدهما وفقا لمقاييس الآخر .

أول مصدر يجب أن يسترعي انتباه الناقد هو أقرب المصادر الى الأسطورة اللاشعورية ، أي أكثر المصادر بدائية . وعندما يقارن تركيب المصدر العاطفي بتركيب العمل الذي أوحى به ، تتكون لدى الناقد فكرة عن التحول الذي خضع له في نفس المؤلف . ولا يعني هذا اهمال ، أو اغفال المصادر الحديثة ، كما قد يتبادر الى الأذهان . اذا كان المؤلف قد اختارها دونا عن سواها ، وقبل أن يجعل منها جزءا لا يتجزأ من عمله ، فمعنى هذا أنها تقابل الى حد كبير جزءا من ذاته . هذا ويقيم مورون موقفه على الاحتمالات الآتية :

١ ـ أول مطابقة بين تركيب الكاتب العاطفي والمعطيات الخارجية توقظ الخيال .

٢ ـ تخضع هذه المعطيات للتحول ، حتى تلائم حقل القوى النفسية وتعطي صورة معبرة عنه . عندئذ توحي المصادر الحديثة بما توحي به .

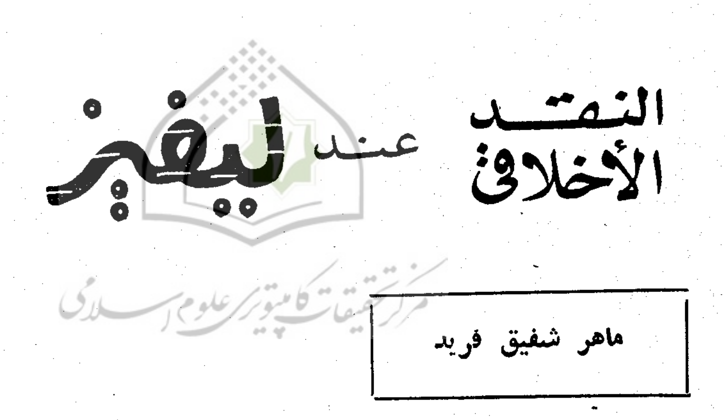
٣ ـ كانت المصادر الأصلية أو تلك التي تلتها محلا للاختيار . سوف نرى فيها اذن ، لا آثارا ، بل تعبيرا عن حقيقة داخلية . وربما كان هذا هو الفرق الأساسي بيننا وبين النقد التقليدي . لن نفسر العمل بالبيئة ، ولسوف ننظر اليه على أنه نتيجة فعل خلاق اختار عناصره من البيئة » .

يتميز مورون عن سائر النقاد الجدد بفهمه لشيء هام ، **وهو أن التحليل النفسي للأعمال الأدبية لا يمكن أن يكون مجرد تطبيق لمنهج التحليل النفسي الطبي على الأدب والأدباء** . لقد أدرك أن رسالة النقد هي أساسا ، القاء مزيد من الضوء على الأعمال الفنية ، واثرائها ، وتوطيد صلتنا بها . فالعمل الأدبي في نظره هو البداية وهو النهاية أيضا . **انه غاية لا وسيلة** . وأيا كانت العلاقة بين العمل الأدبي والفنان الذي أبدعه ، يجيء الفنان دائما في المرتبة الثانية ، في حين يحتل العمل الفني مكان الصدارة دوما .

سامية أحمد أسعد

● يعد ليفيز واحدا من أصلب النقاد المحدثين ، فكتاباته تتسم بالتدقيق ، والعزوف عن المهادنة ، وكراهية الأحكام النسبية ، والحرص على واجبات الناقد والتزاماته .

● وقد أكد ليفيز أهمية القيم المعنوية فى الحكم على الأدب ، دون أن يغفل جوانبه الأسلوبية ، وكانت قراءاته للأعمال الفنية مزاجا متوازنا من التقييم الأخلاقى والتحليل اللفظى ، مما يفسح له مكانا باقيا فى تاريخ النقد الأدبى الحديث .



النقد الأخلاقى عند ليفيز

ماهر شفيق فريد

يعد الناقد الانجليزى المعاصر **فرانك ريموند ليفيز** ، أو **ف . ر . ليفيز** كما جرت العادة على تسميته ، أبرز ممثلى التيار الأخلاقى ذى الجذور القوية فى النقد الانجليزى ، فليفيز قد تفوق على كل ممثلى هذا التيار : **ارفنج بابيت** (١٨٦٥-١٩٣٣) **وبول المرمور** (١٨٦٤-١٩٣٧) **ويفور وينترز** (١٩٠١ - ١٩٦٨) فى أمريكا ، **وجورج أورويل** (١٩٠٣ - ١٩٥٠) فى انجلترا . لقد ورث ليفيز عن ماثيو أرنولد ايمانه بأن القضايا الثقافية والاجتماعية والخلقية لا تنفصل . وقد جعلته حماسته فى المعارضة واحدا من أصلب النقاد المحدثين على حد قول **ليونيل تريلنج** : وتتسم كتاباته **بالتدقيق** ، **والعزوف عن المهادنة وكراهية الأحكام النسبية** ، **والحرص على واجبات الناقد والتزاماته** .

النقد معركة ثقافية

وآخر معارك ليفيز هى كتابته فى مجلة « **سيوانى رفيو** » (شتاء ١٩٦٢ - ١٩٦٣) مقالة عنيفة عنوانها « **لورانس والدراسات اللورانسية** » ندد فيها بطبعة الأستاذ **هارى ت . مور** لمجموعة رسائل **د . هـ لورانس** ، واتهمه بالسطحية وعدم فهم لورانس ككاتب والتسلق على اسمه لكى يصل هو الى الشهرة . وقبل ذلك بفترة قصيرة أثار ليفيز فى الأوساط الأدبية الانجليزية معركة حامية تعرف باسم معركة « **الثقافتين** » وذلك حينما انبرى للروائى العالم **تشارلز ب . سنو** الذى كان قد كتب عدة مقالات عبر فيها عن انزعاجه من انفصال الأدب والعلم فى العصر الحديث ودعا الى توثيق الصلة بينهما ، فاعترض ليفيز



ف . ر . ليفيز

على ذلك ، وراح يجرد سنو من صفتى العالم والأديب على السواء ، مؤكدا أن العلم والأدب منشطان متميزان لا ينبغى الخلط بينهما . **وهكذا ما زال ليفيز الذى دخل الآن فى عامه الرابع والسبعين يتوقد نشاطا وحيوية ، ويبعث الرهبة فى قلب كل أديب ودارس لأنه ما زال يحمل معوله ليقوض به كل ما يلوح له زائفا أو سطحيا ، معتمدا فى ذلك على ثقافته العريضة ونفاذ بصيرته .**

ومما يذكر لليفيز أنه نقل مناهج التحليل والمقارنة التى تقوم عليها مدرسة النقد الحديث الى المدارس الثانوية والكليات ، بحيث أصبحت هذه المفاهيم جزءا لا يتجزأ من تفكير الجيل الجديد . وأعانه على ذلك خبرته الواسعة والطويلة بالتدريس الجامعى ، منذ أن كان زميلا فى كلية داونتج بجامعة كامبردج منذ عام ١٩٢٧ ، الى أن أصبح استاذا للأدب الانجليزى بتلك الجامعة فى الفترة ما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٣ . وقد ولد ليفيز فى مدينة كامبردج عام ١٨٩٥ وتلقى دراسته فى مدرسة برس وكلية عمانويل حيث درس التاريخ والأدب الانجليزى . وأثناء اشتغاله بالتدريس الجامعى ساعد على اصدار القصيدة الأدبية المشهورة Scrutiny (**التمحيص**) التى استمرت فى الصدور من ١٩٣٢ الى ١٩٥٣ ، وكانت حتى عهد قريب تباع بسعر مائة جنيه استرلينى الى أن أعادت مطبعة جامعة كامبردج طبعها عام ١٩٦٢ فى عشرين مجلدا . وقد اقترن ليفيز عام ١٩٢٩ بالناقدة الأدبية **روث كونى** مؤلفة كتاب ((**القصة وجمهرة القراء**)) وانجب منها ولدين وبنتا . أما مؤلفاته هو فتشمل ((**حضارة الجماهير وثقافة الخاصة**)) (١٩٣٠) ((**اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى**)) (١٩٣٢) ((**من أجل المواصلة**)) (١٩٣٣) ((**اعادة تقييم**)) (١٩٣٦) ((**التعليم والجامعة**)) (١٩٤٣) ((**السنن العظيم : جورج اليوت وهنرى جيمز وجوزيف كونراد**)) (١٩٤٨) ((**السعى المشترك**)) (١٩٥٢) ((**د ـ هـ . لورانس روائيا**)) (١٩٥٥) ، (**أنا كارنينا ومقالات أخرى**) (١٩٦٧) . وهو يعيش الآن فى بيته بعد أن اعتزل التدريس منذ عام ١٩٦٢ .

طراز من النقد التطبيقى

انه لن الصعب ، فى مثل هذا المقام ، أن يستعرض المرء أو حتى يلخص الافتراضات الأساسية التى ينبنى عليها نقد ليفيز . **فليفيز فى المحل الأول ناقد تطبيقى لا يتحول بناظريه عن النص الأدبى الموضوع أمامه** ، وليس بوسع المرء أن يتناول نقده دون أن يتناول فى الوقت ذاته الأعمال التى ينقدها . وأن ليفيز نفسه ليلوح على وعى بهذه الحقيقة . فهو قد نفى ، أكثر من مرة ، كونه منظرا يهتم بارساء الأصول والمبادىء ، كما هو الحال مع أ . أ . **رتشاردز** مثلا ، أو كونه عالما جماليا يهتم بدراسة معنى الجمال . انه فى مقدمته لكتابه ((**اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى**)) يقول : ((**ان المجسد هو أهم ما اهتم له : أعنى أن أناقش من الزاوية النقدية ما يبدو لى أوفر الأشياء حظا من الدلالة فى الشعر المعاصر**)) . ويقول فى مقدمته لكتابه ((**اعادة تقييم**)) : ((**ما من معالجة للشعر تستحق الكثير** ،

اذا هى لم تظل على صلة وثيقة بالمجسد : ففى ذلك تكمن مشكلة المنهج » . وعلى ذلك فان قصارى ما يمكننا أن نفعله فى هذا التقييم الوجيز ، هو ان نفحص منهجه النقدى مع الاشارة الى بعض آرائه وأحكامه على الكتاب الأفراد ، بقدر ما تساعدنا هذه الآراء على تبين منهجه .

لننظر أولا الى نوعية ذهنه مثلما يتبدى فى كتاباته . ان كثرة استخدامه لكلمة « أخلاقى » قد حدث بالكثير من دارسى النقد الحديث الى اعتباره ناقدا أخلاقيا . ومن المؤكد أن هذا حق بمعنى من المعانى ، ولكنه من المهم أن نرى ما اذا كان هو المعنى الصحيح . ذلك اننا اذا كنا نعنى بالأخلاق شخصا معينا بالتفرقة بين الصواب والخطأ ، ومقيما لأحكامه الأدبية على مثل هذا الأساس ، **فان ليفيز ليس أخلاقيا بالتأكيد** : انه لا يدين أو يمدح بعبارات الخير والشر ، والأبعد من ذلك عن الصواب ان يظن أنه يسعى الى تنميق أى نسق فى علم الأخـلاق . ان كلمة « أخلاقى » بمعناها الصحيح ينبغى أن تدخر للنقاد الذين من قبيل **توماس رايمر ، وجون دينس** فى القرن السابع عشر ، **والدكتور صمويل جونسون** فى القرن الثامن عشر ، **ويفور وينترز** فى قرننا العشرين . فعندما يقول رايمر مثلا ان المسرح ينبغى أن يكون مدرسة للفضيلة وأن مسرحية **عطيل** لشكسبير يصح اعتبارها تحذيرا لكل الفتيات نبيلات المحتد من أن يهربن ، دون موافقة والديهم ، مع المغاربة ، **لا نشك فى اننا فى حضرة ناقد أخلاقى يتمسك بالحرف .** ونفس الشىء يمكن أن يقال — ولكن بدرجة أقل — من اعتقاد جون وينس بأن ادخال العنصر الدينى على الشعر أمر لازم ، بصورة مطلقة ، من أجل الارتفاع بهذا الفن الى أعلى مستوى يقدر عليه . كذلك نجد أن من أمثلة الاتجاه الأخلاقى فى النقد اصرار الدكتور جونسون على تحقق العدالة الشعرية فى الدراما ، بمعنى ان يثاب المحسن ويجازى المسىء ، وتعريف ويفور وينترز للعملية الشعرية بأنها تقييم أخلاقى للخبرة الانسانية ، وادانته أغلب شعراء عصرنا بما فى ذلك **اليـوت وباوند** على زعم أنهم من دعاة البدائية أو الانحطاط . هذه كلها أمثلة كلاسيكية للفهم الأخلاقى للشعر . ومن المحقق أن ليفيز — بأى معايير قومناه بها — لا يندرج تحت هذا الباب .

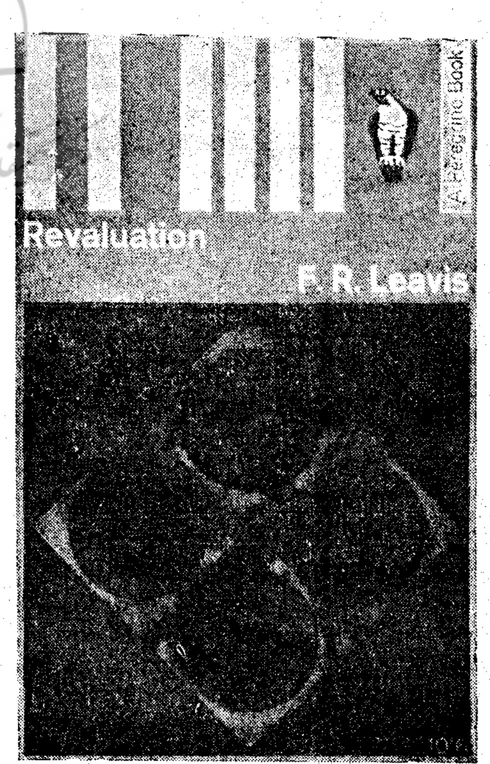
ومع ذلك فان ليفيز ناقد أخلاقى . انه أخلاقى بمعنى انه معنى بالاهتمامات الروحية والنفسية للكتاب الذين يناقشـهم . فنحن نراه فى كتابه « **السـنن العظيم** » و « **د . هـ . لورانس روائيا** » يمتدح جين أوستن وجورج اليوت وهنرى جيمز وجوزيف كونراد و د . هـ . لورانس لأنهم جميعا « **يتسمون بقدرة حيوية على الاختبار ، وضرب من الانفتاح التوقيرى على الحياة ، وحدة خلقية ملحوظة** » بمعنى أن ليفيز يهتم بهؤلاء الكتاب لأنهم « **ذوو دلالة من حيث ذلك الوعى الانسانى الذى ينمونه : الوعى بامكانيات الحياة** » .

ان كلمة « **أخلاقى** » عند ليفيز ، تشمل — فيما تشمل — نظرة الانسان الى الكون ، والى رفاقه فى البشرية ، والى وضعه الروحى الخاص ، وهى حقيقة أدركها الناقد المعاصر فنسنت بكلى فى كتابه المسمى « **الشعر والأخلاق** » (١٩٥٩) حيث يتحدث عن **ماثيو ارنولد و ت . س . اليوت وليفيز** باعتبارهم يشتركون فى الايمان بأن القيمة الخلقية للعمل الأدبى تسير جنبا الى جنب مع قيمته الفنية ، وأنه لا سبيل الى الحكم على أحد هذين الأمرين بمعزل عن الآخر .

أما وقد ذكرنا اسمى أرنولد واليوت فقد يجمل بنا أن نذكر شيئا عن علاقة ليفيز بهمـا ، حيث أنه من المؤكد انه قراهما وتعلم الكثير منهما . انه يشبه أرنولد فى أمانته العقلية ، وشجاعته الأدبية وتنزهه عن الغرض ، والطبيعة الجدلية لآرائه ، واللعب الحر لذهنه على جميع الموضوعات، وعنايته بحالة الثقافة المعاصرة وتعليم الجمهور وبعث السنن الانسانى .

اليوتى أكثر من اليوت

ثم هناك تلمذته على اليوت التى تركت أثرها فيه طوال حياته ، رغم بعض الاختلافات فى الرأى ، خاصـة فى السنوات الأخيرة . وهذا الأثر من القوة بحيث قد يجوز لنا أن نقول ، كما قال **جورج واطسون ، ان ليفيز اليوتى أكثر من اليوت نفسه .** ذلك انه على حين أن الأستاذ قد صار ، فى السنوات الأخيرة ، أشد دماثة ولينا ورحابة صدر ، ظل ليفيز ثابتا ، بعناد ، على ما كان اليوت يمثله فى فترة العشرينات . ويخبرنا ليفيز فى كتابه « **السعى المشترك** »



بأنه اشترى نسخة من كتاب اليوت « **الغابة المقدسة** » (١٩٢٠) فى اللحظة التى صدر فيها ، وكان آنذاك فى الخامسة والعشرين . وطوال السنوات القليلة التالية كان يقرؤه عدة مرات فى السنة والقلم الرصاص فى يده . وهو يفتتح كتابه « **اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى** » باقرار بهذا الدين . بل ان عبارة « **السعى المشترك** » التى اتخذ منها عنوانا لأحد كتبه انما هى مستمدة من عبارة لاليوت فى مقالته المسماة « **وظيفة النقد** » (١٩٢٣) يقول فيها ان وظيفة النقد ينبغى أن تكون هى « **السعى المشترك نحو التقييم الصحيح** » . ومرة أخرى يشـــارك ليفيز اليوت اعتقاده بأن وظيفة النقد هى أساسا وظيفة تعاونية ، وان فشل شاعر ، مثل شلى ، فى الخلق انما يرجع الى أن عواطفه لم تكن متصلة بموضوعات عينية ، وان الأثر الشعرى لا يتحقق الا عندما يعبر الشاعر عن انفعالاته موضوعيا ، عن طريق ما دعاه اليوت بالمعادل الموضوعى للوجدان . وكذلك نجد أن كتاب ليفيز المسمى « **اعادة تقييم** » : وعنوانه الفرعى « دراسة للسنن والنمو فى الشعر الانجليزى من مطلع القرن السابع عشر الى مطلع القرن التاسع عشر « **ليس سوى استجابة لاهابة اليوت بزملائه الشعراء والنقاد أن يعيدوا النظر فى كل التراث الشعرى المنحدر اليهم عن الأجيال . ويشبه ليفيز اليوت فى اعجابه بالشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر ، والأوغسطيين فى القرن الثـــامن عشر ، وقســوته على ميلتون وكل الرومانتيكيين العظماء .**

وقد لعبت مجلة ليفيز المسماة « **سكروتينى** » دورا لا يقل أهمية عن مجلة اليوت المسماة The Criterion (المعيار وكان هدف « **سكروتينى** » ، على حد قول الناقد المعاصر أندروجوم ، هو بعث الماضى الأدبى وتدريب حساسية عامة غير متخصصة كفء لملاقاة ضغوط الحياة الحديثة . أو كما قال **اريك بنتلى فى مجلة** Kenyon Relres (خريف ١٩٤٦)

« كتب رتشاردز « **النقد التطبيقى** » ولكن « **سكروتينى** » كانت تطبيقية وكانت تنقد . وكتب كلينث بروكس مادة لتاريخ جديد للشعر الانجليزى ولكن « **سكروتينى** » دأبت فى مقالة بعد أخرى ، على كتابة تاريخ جديد بالتفصيل . ومع كلنيث برك وجون كرورانسوم من حدود النقاش النقدى ولكن « **سكروتينى** » شغلت الأرض واصدرت لها خرائط جديدة » .

ان الطابع الصارم الذى يتسم به نقد ليفيز ليس غريبا على كاتب مقالة « **التقاليد والموهبة الفردية** » . ولكن بينما يخفف اليوت من وقع أحكامه بروح الفكاهة ، أو بتحفظاته واستخداماته الكثيرة للكلمات التى من قبيل « لكن » و « ربما » و « يجوز » و « اذا » ، تظل نغمة ليفيز محددة القطع بل وتكاد تكون فى بعض الأحيان عدائية . استمع اليه وهو يقول : « **ان الحكم اما أن يكون حكما حقيقيا ، أو هو لا شىء . انه ينبغى أن يكون حكما شخصيا مخلصا ، وأساسا يتخذ صورة : هذا الأمر على هذا النحو أليس كذلك ؟ ولكن الموافقة المطلوبة ينبغى أن تكون حقيقية ، والا لما استطاعت أن تخدم غرضا نقديا أو تجلب رضـــاء للناقد** » .

ولا يتردد ليفيز فى أن يرفض معاصريه ، والكثير من أسلافه بالجملة . فعنده ان و . هـ . أودن مراهق وستيفن سبندر الذى عد فى وقت من الأوقات شلى الشعر الحديث ، وسيسيل داى لويس ، ولويس ماكنيس ، وجورج باركر ، وديلان توماس ، كلهم جديرون بالرفض . وفى حقل الرواية يرى أن لورانس سترن مؤلف « **حياة وآراء المستر تريسترام شاندى** » « **كاتب تفاهات لا مسئولة وقـــذرة** » وهنرى فلدنج ، فى اتجاهات عنايته بالطبيعة الانسانية ، « **ساذج لا ينتج أثرا سوى الرقابة على أى ذهن يتطلب فى الرواية ما هواكثر من الفعل الخارجى** » . أما صمويل رتشارد سون فانه « **كلما حـــاول أن يعالج سيدات مهذبات وسادة ، ازداد سوقية على نحو لا أمل فيه** » . وأرنولد بنيت « **لم يكن قط فنانا جادا بحيث يدنو من مراتب العظمة** » . وعبقرية ديكنز ، اذا استثنينا روايته « **أوقات شداد** » هى عبقرية «**مسل عظيم**» ،يعوزه الشعور بالمسئولية كفنان خالق . وثاكرى (بصرف النظر عن بعض التاريخ الاجتماعى) « **ليس لديه ما يقدمه للقارىء الذى يتطلب ما هو اكثر من خلق شخصيات** » . أما روايات هنرى ميلر ولورانس داريلى فانها اذا استخدمنا عبارة د . هـ . لورانس « **تتبرز على الحياة** » . وذلك للطريقة التى يعالجان بها الحياة الجنسية . و « **يوليسيز** » جيمز جويس « **طريق مسدود أو على الأقل مؤشر يومىء الى التحلل** » . اننا قد نختلف مع الكثير من هذه الأحكام (بل وينبغى علينا ان نختلف معها) ولكننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الشعور والاعجاب نحو الرجل الذى أمكنه أن يتحدث بهذه القوة وهذا المضاء .

ان اهتمام أغلب النقاد ، كما يقول اليوت ، « **ينصرف الى المصالحة وتخدير الحواس واسكات الأصوات والربت على الأكتاف والتزاحم والتبرير ومزج المهدئات الحلوة المذاق والتظاهر بانه لا خلاف بينهم وبين الآخرين وان كل ما فى**



ت . س . اليوت

الأمر انهم رجال طيبون ، بينما يخالطه الشك ســمعة **الآخرين »** . ولكن ليفيز يظل ثابتا على آرائه ، وملتزما بمهمة الناقد التى هى ــ أولا وأخيرا ــ محاولة لرؤية العمل الفنى ، على حقيقته واثارته من الداخل .

ليفيز .. ناقد الشعر

ربما كان كتاب ليفيز **اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى »** أقوى كتبه تأثيرا . فهذا الكتاب الذى صدر لأول مرة عام ١٩٣٢ وصدرت آخر طبعة منه عام ١٩٦٣ يعتبر باجماع الباحثين من عيون النقد الادبى الحديث . انه وثيقة نقدية بالغة الدلالة اذ ظهر فى وقت كان الشعر الحديث فيه لا يزال موضعا للرفض والاستنكار من جانب الكثيرين ، ولكن الكتاب بادر الى استكشاف الامكانيات الابداعية الهائلة التى ينطوى عليها هذا الشعر ودعا القراء الى فهمه وتذوقه . والكتاب ــ ألى ذلك ــ حافل بالنظرات العميقة فى طبيعة الخلق الشعرى والعملية الشعرية . وهو يتألف من سبعة فصول هى : (الشعر والعــالم الحديث) (الموقف عند نهاية الحرب العالمية الأولى) (ت . س . اليوت) (ازراباوند) (جيرارد مانلى هويكنز) (خاتمة) (نظرة الى الخلف ــ ١٩٥٠) .

ويقول ليفيز فى هذا الكتاب ان **اليوت وباوند وهويكنز** يمثلون معا اعادة تنظيم لتقاليد الشــعر الانجليزى . واشتراك هؤلاء الثلاثة فى الموهبة ، رغم ما بينهم من فروق جوهرية ، لابد وأن يوحى للشعراء الشبان بأن هناك سبلا جديدة يتعين عليهم أن يشقوها : سبلا تختلف عن سبل العصر الفيكتورى . **ولان اليــوت ليس الموهوب الوحيد ، فقد رجا ليفيز الا يقع الشعراء الشبان تحت تأثيره الى الحد الذى يضيق من آفاقهم أو يمحــو شخصياتهم .**

ان ما احدثه اليوت من تأثير حاسم يدل على أنه لم يكن مجرد فرد موهوب يكتب فى عزلة عن المجتمع ، وانما يدل على عمق اصالته . فقد كان أرهف معاصريه احساسا بأزمة الشعر اليوم ، وقد عبر عن هذه الأزمة تعبيرا دقيقا . جعل من نفسه وعيا لعصره . **ومما مكنه من تحقيق ذلك أنه كان ناقدا الى جانب كونه شاعرا** (ومثل هذا الجمع بين الخلق والنقد تجده عنــد **ورد زورث وكولردج** ، بل وينبغى أن نتوقع وجوده فى أى عصر تخذل تقاليده الفنان وتحتاج الى اعادة النظر فيها) . ولا أدل على اثر اليوت من صحيفة The C.terion (المعيار) التى كان يكتب فيها عدد من النقاد الشبان اللامعين ، ممن يمتازون بالذكاء والاستقلال . كانت صحيفتهم مختلفة تماما من حيث اللهجة والروح عن مجلة The Calendar **(التقويم)** التى كان يحررها اليوت ، ولكنهم كانوا يعبرون دائما ــ صراحة أو ضمنا ــ عن دينهم له فى تناول الشعر الحديث .

لكن سؤالا ينبثق عند هذه النقطة : اما وقد أعيد النظر فى التقاليد ، وبدأ عصر جديد ، فما هى الخطوة التالية ؟ **ان أجيال الشباب المثقف تقسم اعجابها ما بين اليوت و أ . أ . كمنجز ولكنها لا تنتج شيئا ذا أصالة .** فمنذ كتبت مس **نانى كانارد** محاكاة بسيطة لقصــيدة **(الأرض الخراب)** صار اليوت يعانى من حوارييه الذين يقلدونه بدرجات متفاوتة من السذاجة او الحذق . وفى الجامعات الأقدم عهدا أحال الدارسون قصائده الى نوع من المنهج الصالح للمحاكاة . ولا ريب فى أن هذه اللعبة التى مارسها البعض بنشــاط ، ولقيت الكثير من الاستصواب ، قد اصبحت لعبة مؤذية بل ومنــذرة بالخطر . **فهى تصرف أصحابها عن العمل الجدى ، وتؤدى بالمواهب الشابة الى شىء اسوأ من اضاعة الوقت .**

وهناك شاعران شابان رجا ليفيز ، وقت تأليف كتابه ، أن يحققا شيئا كبيرا . وهذان الشاعران هما وليم اميسون **وورنالد بوترال** . ولكنه لم يملك ــ رغم ذلك ــ الا أن يعبر عن احساسه بالقلق على مصير الشعر الانجليزى فى السنوات القادمة .

ذلك أن الشعر لا يعيش الا اذا كان هناك جمهور مثقف يهتم به . والقارىء العادى فى يومنا هذا لا يكاد يقرأ الشعر . فحسبك ان تراجع كتب المنتخبات الشعرية لترى أن افتقارها الى المعايير يعنى افتقارنا الى الجمهور المثقف . وفى المدارس الانجليزية يوزع كتابان من هذا النوع اسمهما **(شعر اليوم)** : ولكن هــذين الكتابين لا يكادان يحويان خمس قصائد جيدة جودة حقيقية . **ان قارىء اليوم قد فقد نوع التعليم الذى كانت التقاليد والبيئة الاجتماعية تمده به قديما . وهو لا يكاد يفهم الشعر البسيط رغم ان الدلائل تشير الى أن أى شعر ذى شان يكتب فى المستقبل لا يحتمل أن يكون شعرا بسيطا.**

ان الادب والفن عموما ، وليس الشعر وحده ، يزدادان جنوحا الى التخصص ، وهذه نتيجة طبيعيــة لظروف حضارتنا الحديثة . فالأعمال الفنية الهامة فى هذا العصر ، بخلاف الاعمال الفنية الهامة فى العصــور السابقة ، لا تروق الا لأعلى مستويات التلقى ، وهى التى لا يملكها غير اقلية . ونجد ــ من الناحية الاخرى ــ أن القيم الأشد رهافة لم تعد تحظى باهتمام جمهــرة القراء . ففى كل مرفق من مرافق الحياة يزداد الميل الى انزال الأشياء الى نفس المستوى ، والابتعاد عن العمق . **وهكذا فان قيمة الشعر فى المستقبل ــ ان بقى ثمــة شعر ــ ستظل تتضاءل فى نظر العالم .** وليس فى مقدور من يقلقون على مصيره الا أن يستمروا فى القلق .

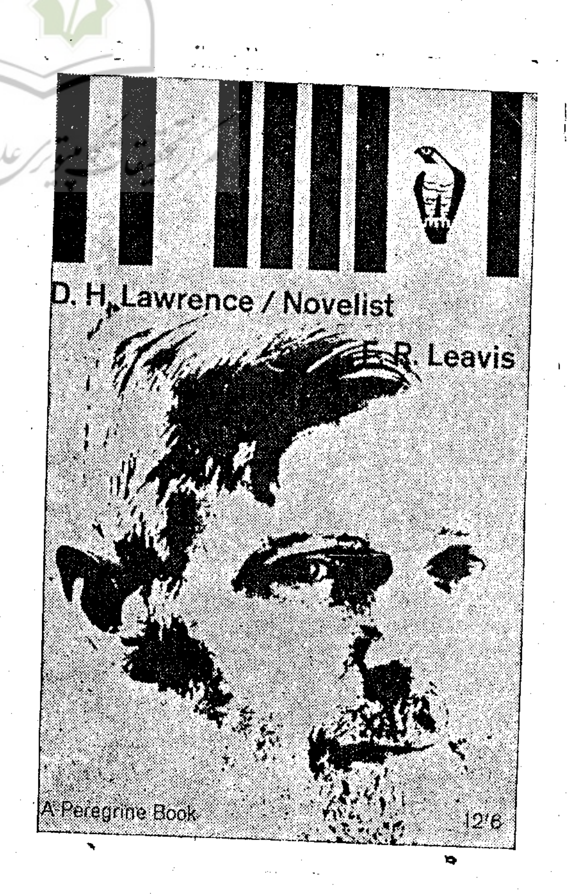
نظرة الى الخلف

وفى الفصل الأخير (نظرة الى الخلف ــ ١٩٥٠) يقول ليفيز ان التطورات التى طرأت على الشعر الانجليزى الحديث منذ صدور الطبعة الأولى من كتابه تطورات

مخيبة للآمال . وتاريخ الشعر الانجليزى منذ ذلك الحين تاريخ محزن الى أقصى الحدود . **فاذا استثنينا اليوت الذى استمر فى الكتابة ، وتمكن من تحقيق انتصارات فنية جديدة ، وجدناأن مجموعة الشعراء التى ظهرت فى مفتتح العقد الثالث من هذا القرن لم تكتب شيئا يستحق البقاء** . وربما كانت حالة الشاعر الأمريكى **و . هـ . أودن** هى أبرز الأمثلة على ذلك . لقد بدأ نجم أودن فى الصعود عندما نشر عام ١٩٢٩ فى مجلة (**ذاكرايتربون**) قصيدة أشبه بالأحجية وعنوانها (**مدفوع من كلا الجانبين**) . الى مواصلة الدرس ، ومقاومة المغريات ، والتزام النظام قبل أن يخرج منه شيء مرض . فحيوية خياله الشبيه بخيال الأطفال كانت تنطوى أيضا على مساوىء الطفولة ومظاهر قصورها . وحماسته اللفظية كانت مصحوبة بغموض من النوع الردىء : انه الغموض الذى ينم عن افتقار الى الاتساق ، وتحدد المعنى . كان هذا الغموض نذيرا بالخطر ، لا سيما وانه مصحوب بميل الى السفسطة ، ونزعة مراهقة ينبغى تجاوزها . والأمر المؤكد هو أن أودن لم يزدد نضجا قط عما كان عليه حين كتب تلك القصيدة رغم أنه قد أحرز تقدما سريعا فى ميدان السفسطة .

والسفسطة كلمة تقفز الى الذهن كلما تأملنا نتاج **اميسون وبوترال** اللذين كان ليفيز يرجو لهما مستقبلا زاهرا ولكنهما ـ مثل أودن ـ لم يتمكنا من التطور على نحو مرض . فهؤلاء الثلاثة قد انغمسوا فى « **الموضات** » الثقافية ، وادعوا أنهم عالمون بما هم مقبلون عليه ، واكتفوا من العمق والحذق بمظاهرهما ، بينما كان ذلك كله مصحوبا بالفشل فى تحقيق أى تطور شخصى . لم يكن يجرى فى أعماقهم تطور ذو بال ، فان الاتجاه الذى اختاروا لأنفسهم أن يسيروا فيه ما كان ليدع مجالا لذلك. ان سفسطتهم هى من نوع السفسطة التى تسود كل مناخ ثقافى يخلو من المعايير الناضجة ، وترتدى فيه الفجاجة ألف ثوب وثوب .

مثل هذا المناخ الثقافى كان سائدا فى العالم الذى بدأ أودن حياته الأدبية فيه . ان ما حدث له يمثل ما حدث لكل شعراء الثلاثينيات ، ويومىء الى حقيقة ذات مغزى . فقد دخل الحقل الأدبى مصحوبا بشهرة تكونت له منذ كان طالبا بالجامعة . كان ـ كما قال أحد نقاده فى (**ملحق التايمز الأدبى**) ـ « **مثقف أوكسفورد الذى يحمل حقيبة من المفرقعات الشعرية فى جيبه** » . والذى لا يقوله هذا الناقد ، ولا يبدو انه يدركه هو أن أودن الذى فتح عالم الأدب بهذه البساطة لم يكن الا مثقفا فى مستوى الطالب الجامعى . والطلبة الذين لم يتخرجوا بعد قد يكونون ذوى موهبة ، ولكنهم مطالبون على الأقل بأن يستمعوا لما تمليه معايير الراشدين من متطلبات . تخرج أودن من الجامعة فاذا به يغدو شاعرا عالميا بين عشية وضحاها . عد مؤلفا فى مكان القيادة وشاعرا كبيرا .





و . هـ . أودن

تحدث عنه المعجبون به على أساس أنه خليفة ت . س . اليـوت .

كان ذلك سخفا بطبيعة الحال ، ولكن السخف لا يقلل من خطورة النتائج . فأى موهبة أعظم من موهبة أودن كانت خليقة أن تتبدد لو أنها لاقت مثل هذا الترحيب الكبير . وسوء حظه يشير بأصبع الاتهام الى أوضاعنا الثقافية التى تحرم المواهب الشابة من ثمار الثقافة العلمية الجادة . **ان هذا دليل على ان النقد فشل فى القيام بوظيفته ، ودليل على تحلل الجمهور القارىء .** ذلك أن المعايير النقدية لا تحيا الا بين جمهور مثقف . ومتى وجد ذلك الجمهور تمكن الناقد ـ مهما كانت آراؤه خارجة على المألوف عن مخاطبة الضمير النقدى . أما حين لا يوجد الجمهور المثقف فان أحكام الناقدين تظل مجرد تأكيدات تعسفية واتجاهات ضارة .

ليفيز .. ناقد الرواية

حسبنا هذا حديثا عن ليفيز ناقد الشعر . **ولننتقل الى ذلك الجنس الأدبى الآخر الذى انصرف اليه باهتمامه فى السنوات الأخيرة : الرواية .** لقد اخذ عليه الكثيرون اقتصاره على خمسة ، وخمسة فقط ، باعتبارهم ممثلين للسنن الروائى العظيم . وقد رد ليفيز على ذلك بقوله أنه **لا** يعتقد أن اختياره **لجين أوستن ، وجورج اليوت ، وهنرى جيمز ، وجوزيف كونراد ، و د . هـ . لورانس** كان تحكميا . فهؤلاء الكتاب لا يغيرون فقط من امكانيات فن الرواية بالنسبة لممارسيه وقرائه ، وانما هم أيضا ذوو دلالة من حيث ذلك الوعى الانسانى الذى ينمونه : **الوعى بامكانيات الحياة .** وهم جميعا معنيون بالشكل ، شديدو الأصالة من الناحية التكنيكية ، انصرفوا بعبقريتهم الى ابتداع المناهج والعمليات الملائمة لما يريدون أن يقولوه . واهتمامهم بالشكل لا ينفصل عن اهتمامهم بالجوانب الأخلاقية للخبرة الانسانية . **انظر الى رواية « اما »** لجين أوستن مثلا . اننا عندما نفحص كمالها الشكلى نجد أنه لا سبيل لتذوقه الا على ضوء الاهتمامات الأخلاقية التى تسم نظرة جين أوستن الى الحياة . والذين يظنون اكتمال رواية « **اما** » مسألة جمالية ، ترجع الى جمال تركيبها بالاضافة الى صدقها مع الحياة ، لا يقدمون تفسيرا كافيا للحقيقة الماثلة فى أنها رواية عظيمة . فهى عظيمة لأن الشكل فيها لا ينفصل عن الاهتمام بالحيـاة .

ونحن نجد هذه الخاصة نفسها فى **د . هـ . لورانس** الذى اهتم به ليفيز وخصص له كتابا مستقلا . ويتحدث ليفيز عن ظروف تأليفه هذا الكتاب فيقول أن **لورانس هو آخر كاتب عظيم أنجبته انجلترا ولا يزال الكاتب العظيم لمرحلتنا الحضارية الراهنة .** فالقضايا والضغوط التى كانت مستحوذة على اهتمامه ما زالت تشـغلنا



د . هـ . لورانس

اليوم . وتطور الأمور ، منذ وفاته ، لم يقلل من أهمية استبصاراته التشخيصية لأمراض حضارتنا . أو يقلل من قدرته على نفخ الحيـــاة فى القارىء وتنويره ، بل وتربيته . ثم يقول : « لقد كان لورانس يمثـــل ، بالنسبة لى ، حقيقة معاصرة كبرى . كنت قد قراته لأول مرة قبل حرب ١٩١٤ . قرأت له حكاية (ليست من أجود حكاياته ، ولكنها انطبعت فى ذاكرتى) وذلك فى مجلة « **انجليش رفيو** » التى كان يحررها فورد مادوكس هفر والتى كنت مشتركا فيها وأنا فى المدرســـة . ولم يعلق اسم كاتبها بذاكرتى ، بل لعلنى لم ألاحظه أساسا . ولكنى عثرت على هذه القصة فيما بعد فى مجموعة لورانس المسماة « **الضابط البروسى** » وذلك فى عام ١٩١٩ ، عندما اتيحت لى ، لأول مرة ، فرصة استكشاف الأدب المعاصر . وعند ذلك تذكرت أن الكاتب الذى كنت قرأته منـــذ ست أو سبع ســـنوات هو **د . هـ . لورانس** . ومنذ ذلك الحين دأبت على قراءته بانتظام ، وعدت الى كتبه التى أصدرها قبل الحرب ، كما كنت اقرأ له كل كتـــاب جديد بمجرد ظهوره ، وأذكر اننى قرأت مراجعات جون ميدلتون مرى لروايتيه « **عصا هارون** » و « **نساء عاشقات** » فى مجلة « **نيشان آند أثينيوم** » . وبمجىء الوقت الذى توفى فيه لورانس ، شعرت (أن صوابا وان خطأ) بأنى مؤهل لكتابة مقالة نقدية عن عمله . وارتكبت ما يلوح لى الآن ، عند النظر الى الوراء ، حماقة كيخوتية (وأن كنت لا آسف لها كثيرا) وذلك بنشرى مقالة عنه فى مجلة « **كامبردج رفيو** » التى كان يملكها وتشرف عليها لجنة من أساتذة تلك الجامعة ثم نقحت تلك المقالة وزدتها ، حتى ظهرت فى أواخر عام ١٩٣٠ على شكل كتيب ثم اعيد طبعها فى كتابى المسمى « **من أجل المواصلة** » . لقد بذلت جهدا مضنيا فى تلك المقالة ، ورجعت الى كل ما يمكن الرجوع اليه من أعمال لورانس ، ولكنى عندما أنظر اليها الآن لا أستطيع الجزم بأن شعورى انى كفؤ لها كان قائما على أساس . ومع ذلك فانى عندما أسأل نفسى : أين كان يمكن أن أجد عونا على فهم رواية « **نساء عاشقات** » فهما أفضل ؟ لا أملك ان أمنع نفسى من أن اجيب قائلا : لم يكن هناك من يستطيع أن يعيننى على ذلك . لم يكن هناك على قدر علمى ما هو أكثر استنارة أو انارة نقدية من مراجعة ميدلتون مرى لتلك الرواية ، وقد نشرها بعد ذلك فى كتابه المسمى « **ذكريات عن د . هـ . لورانس** » . كانت مقالتى ، على الأقل ، تحية جادة لكاتب عظيم من شخص مقتنع بعظمته تمام الاقتناع ، وبأنه يتطلب المزيد من الدراسة وانه خليق بأن يكون مجزيا لو انك عدت اليه ، المرة تلو المرة ، على نحو لا يتوافر فى جويس . ويلوح لى أن هذين الاثنين يصلحان محكا لنوعية القارىء : فانك اذا اعتبرت جويس كاتبا خلاقا عظيما ، فمن المستبعد أن تستمتع بلورانس . واليوت أوضح مثل لهذه الحالة .

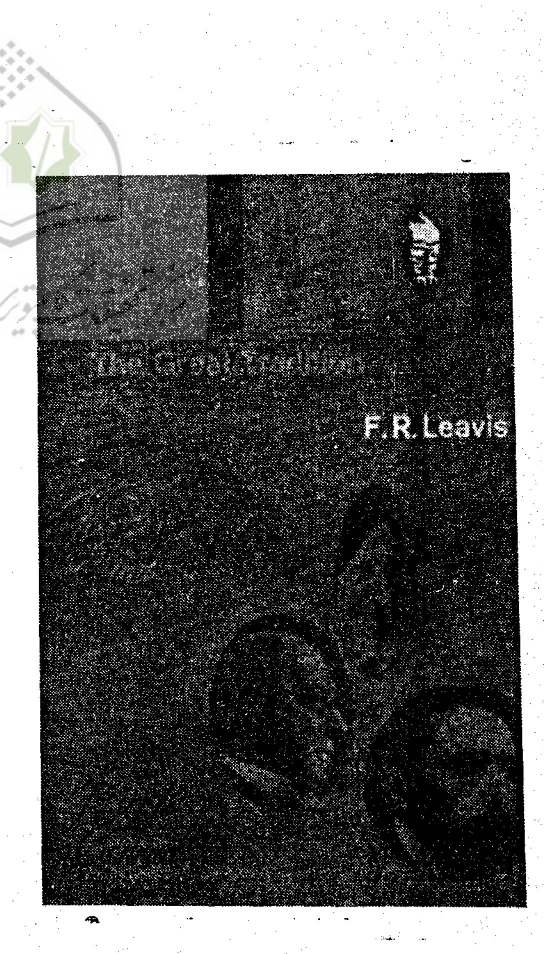


ا . آ . رتشاردز

أما اذا حكمت بأن لورانس كاتب عظيم فسيكون من العسير عليك أن تحتفظ باهتمام متجدد بجويس » .

ويلاحظ ليفيز أن لورانس لم يعدم ، على أية حال ، من ينصفونه . فقد كان هناك **ا . م . فورستر والدوس هكسلى** . ويثنى ليفيز على الموقف المشرف الذى اتخـــذه هذان الاثنان من لورانس ، قائلا انه لا يزال يذكر الرسالة التى بعث بها فورســـتر الى مجلة **« نيشان اند اثينيوم »** ، والسرور والراحـــة اللذين استشعرهما وهو يقرؤها . لقد لاحت له ، ولا تزال تلوح ، أصدق تحية رثائية للورانس . وكذلك يرجع الفضل لهكسلى فى تحرير رسائل لورانس ، ومساعدته فى سنيه الأخيرة كما يعرف كل انسان . لقد كتب فورستر فى رسالته المؤرخة فى (٢٩ مارس ١٩٣٠) يقول : **« أما وقد مات ، فان أصحاب الثقافة المتواضعة الذين كانت كتاباته تصدمهم قد تحالفوا مع أصحاب الثقافة العالية الذين كانت كتاباته تضجرهم ، من أجل تجاهل عظمته »** . وهذا أمر لا مفر منه : فانك لا تستطيع أن تغضب الطرفين ، ثم تنتظر أن تحظى ، عند وفاتك ، بتأبين طيب فى الصحف . وكل ما نستطيع أن نفعله .. هو أن نقول ، دون التواء انه كان أعظم كاتب تخيلى فى جيلنا . « وهى كلمات تصور ، على نحو بليغ ، جو العداء الذى كانت النخبة المثقفة تستشعره نحو لورانس . والذى يراجع أعداد الـ **«نيشان آند أثينيوم»** فى تلك الفترة يجد أن ت . س . اليوت قد رد على رسالة فورستر ، فى العدد التالى مباشرة . لقد قال اليوت باستهجان كان خليقا بأن يدعو الى الضحك ولم يكن الموضوع كله مؤسيا انه **« آخر شخص يود ان ينتقص من عبقرية د . هـ . لورانس »** ، ولكنه أضاف هذه الكلمات التى لا تزل تصدمنا بعد ربع قرن من وفاة لورانس : **« ان فضيلة الجهر بالرأى تتناقص اذا لم يكن ما يجهر المرء به حكيما . وما لم نعرف ما الذى يعنيه المستر فورســـتر ، على وجه الدقة ، بكلمات « أعظم » و « روائى » « وتخيلى » ، فانى أدعى أن الحكم الذى أصدره بلا معنى »** . وقد رد فورستر بقوله ان المستر ت . س . اليوت يوقعنى ، فى الوقت المناسب فى حبائله : فهو يتساءل عما أعنيـــه على وجه الدقة بكلمات « أعظم » و « روائى » و « تخيلى » ولكنى لا استطيع ان احدد له معناها . والأسوأ من ذلك هو انى لا أعرف حتى معنى عبارة « على وجه الدقة » . وكل ما اعلمه هو أن ثمة مناسبات اوثر فيها أن أكون ذبابة عن أن أكون عنكبوتا . ووفاة د . هـ ــ لورانس هى احدى هذه المناسبات » .

لقد اكد ليفيز أهمية القيم المعنوية فى الحكم على الأدب ، دون ان يغفل جوانبه الأســلوبية ، وكانت قراءاته للأعمال الفنية مزاجا متوازنا من التقييم الأخلاقى والتحليل اللفظى ، مما يفسر له مكانا باقيا فى تاريخ النقد الأدبى الحديث .





اليسار الأمريكي الجديد

محمد عاطف الغمرى

حين يستقر فى وجدان شعب من الشعوب احساس عميق بقوته وثرائه . وحين تعمد السلطات الى اشاعة هذا الاحساس وترسيخه . ثم تتفجر متناقضات الحياة فى هذا البلد عن حقائق تزيح الاحساس بالأمان والرخاء من مستقره ينساب فى النفوس شعور بالقلق ، يترك آثارا عميقة على الحياة فى هذا البلد ، من خلال طرح تساؤلات تشكك فى كل المسلمات القديمة . وهذا نفس ما يحدث الآن فى الولايات المتحدة .

لقد ساد الأمريكيين شعور هائل بالثقة فى قوة الولايات المتحدة ورخائها . وعملت السلطات الأمريكية على ترويج فكرة أن الولايات المتحدة دولة لا تهزم ...

ومنذ ثلاثة أعوام فقط لم يكن الأمريكيون يعترضون على حرب فيتنام .. فبلادهم قادرة على النصر فى أى مكان ، ومعيشتهم لا تتأثر بما يجرى فى أرض الآخرين بعيدا عن أرضهم . ولكن الحقيقة سارعت اليهم تصدمهم يحملها صمود الفيتناميين ، وضرباتهم القوية المتصاعدة. وتأكد لهم .. أن قوة أمريكا عاجزة عن تحقيق النصر ... وان الأمريكيين يموتون بالجملة كل يوم .. وأن الحرب بدأت تقتنص من دخولهم وتؤثر على مستوى الرخاء التقليدى للشعب الأمريكى . وكل هذا ـ وما تفجر عنه من متناقضات داخل الولايات المتحدة نفسها ـ مثل العجز عن حل المشكلة العنصرية ، وتفاقم المشكلات الاقتصادية ، وانتشار العنف والجريمة ـ قد خلق حالة من التمرد على نظام الحياة الأمريكية ذاتها بأسسه ومفاهيمه .

(ثورة بين الشباب)

وثمة اتجاه عام بين الكتاب الأمريكيين والأوربيين يسلم بوجود ثورة بين الشباب فى الولايات المتحدة . فالشباب ـ والطلبة خاصة ـ فى ثورة ضد مؤسسات المجتمع الذى يعيشون فيه ، وفى استياء ازاء ما يقدمه لهم المجتمع أو يعجز عن تقديمه اليهم ، وفى نفور من أن الجامعات التى من واجبها مساعدتهم على فهم العالم الذى يعيشون فيه والتمتع به ـ قد أصبحت أدوات حولتهم الى أجهزة فنية لخدمة الرأسماليين ، والبيروقراطيين وسلطة الحزب ، والجنرالات .

هذه الثورة تحوى عناصر أصبح يطلق عليها فى مجموعها تعبير « اليسار الأمريكى الجديد » .. وهذه العناصر المتمردة على أسس الحياة الأمريكية وأنماطها التقليدية ـ تمثل مرحلة ثانية لحركة اليسار الأمريكى. الذى كان تمرده ـ فى مرحلته الأولى ـ يتحرك فى اطار النظام نفسه دون تخطى حدوده التقليدية المسلم بها .

الروح المحافظة

والمرحلة الأولى لليسار الأمريكى هى انعكاس دقيق للتفكير الأمريكى المشبع عامة بروح محافظة عميقة . وهذا ناتج عن ان الأمريكيين عموما ـ باستثناء الزنوج وهم الطبقة المحرومة ـ يعتبرون أنفسهم ، كما يقول **هارولد لاسكى** ، طبقة وسطى .

ويرى لاسكى أنه اذا كان ثمة مبدأ ثورى فى التراث الأمريكى يستند الى حقوق الانسان فان فيه مبدأ معاديا للثورة يستند الى حقوق الملكية . **وهذا ناتج من ان المظهر الدائم الوحيد فى الصورة الاجتماعية هو التلهف العام على تحقيق الرخاء المادى .**

هذا الحماس للرفاهية المادية يعكس آثاره على السياسة والأدب . فالسياسة أسلوب الحزب الحاكم ـ أو المعارض . **والحزب أصبح مجموعة من المصالح أكثر منه مجموعة من المبادىء .** والسياسة فى النهاية خطوات مشتركة لمجموعة من الأفراد يسعون ـ من خلال أجهزة قوية ومنظمة ـ لحماية هذه المصالح وتوسيعها .

والأدب هو أدب الطبقة الوسطى . والديمقراطية التى يعبر عنها الأدب ـ هى أساسا ديمقراطية الطبقة الوسطى التى تفترض سلطان الثروة .

هناك اذن اتجاه عام يسعى للرخاء المادى بتلهف ، ويؤمن بسلطان الثروة ، ويصر على حماية حقوق الملكية. وقد أسهم فى الابقاء على هذا الاتجاه عدة أسباب أهمها :

أولا .. أن الأجهزة التى تصور هذا الاتجاه وتفسره للفرد الأمريكى ، هى فرع من مشروعات العمل الكبرى . وينطبق هذا على السينما ، والاذاعة ، وغالبية الصحف .

ثانيا .. ان نفوذ رجال الأعمال متغلغل فى مجالات التعليم والبحث العلمى . فالمدارس فى الولايات تكاد تكون مكرسة كلية لترسيخ اعتقاد يجعل طريقة الحياة الأمريكية وكأنها جزء من عقيدة دينية وحيث يعكس النظام التعليمى طبيعة النظام الاقتصادى ، يصعب التعرض لأى موضوع قد يعرض حقوق الملكية للخطر .

فى مواجهة هذا الاتجاه العام ـ وفى اطاره فى نفس الوقت ـ جرت حركة اليسار الأمريكى فى مرحلتها الأولى ـ معبرة عن تفكير أبناء الطبقة الوسطى . ويشرح هذا تفصيلا ـ **ستاوتوى ليند** فى كتابه « **الأصول الفكرية للراديكالية الأمريكية** » .

ويذكر ليند أن حقوق الملكية كانت مسألة مسلما بها لدى الراديكاليين الأمريكيين منذ فجر الحركة الليبرالية فى الولايات المتحدة . وكان الراديكاليون أنفسهم فى عام ١٧٧٦ يعتقدون أن ضمان حقوق الملكية ، هو أفضل طريق لدعم الحرية الفردية .

ولكن ليند يضيف أن تاريخ الراديكالية ـ رغم هذا الخط العام ـ شهد هجمات على طريقة حرب العصابات على حقوق الملكية . وان كثيرين من الراديكاليين أمثال **وليام بن** ، **وتوماس بين** كانوا أول هؤلاء المهاجمين . وفى الفترة الأخيرة من القرن الثامن عشر نادى هؤلاء بأن حقوق الانسان ،وليست حقوق الملكية ، هى الحقوق الوحيدة المطلقة .

وامتدت دعوتهم فى القرن التاسع عشر على أساس أن حقوق الملكية ليست حقوقا طبيعية بل تقليد اجتماعى .

تمرد على النظام

وينتقل ليند بنا الى المرحلة الثانية فى حركة اليسار الأمريكى التى تشهد تمرده على نظام الحياة التقليدى ، بعد المرحلة الأولى للتمرد فى اطار النظام نفسه دون تجاوز حدوده التقليدية المسلم بها .

فيقول ليند أن الراديكالية الأمريكية بدخولها الستينات ، أخذت بالنصيحة التى قالها فى القرن الثامن عشر الفيلسوف السياسى **وليام جودوين** ـ **« ان السلطة القائمة ليس لها حق تنظيم تصرفات الأفراد ولا أفكارهم »** .

ولكن ليند يسارع بأن يشير الى أن هذه النصيحة تحمل خطر اشاعة عصيان القانون . وفى الحقيقة ـ فان سلوك هذه السلطة القائمة قد يجعل كل الأشكال الديمقراطية السياسية مجرد مظهر خارجى يستحق هدمه لكشف الحقيقة التى يحجبها .

وبعد أن يعرض ليند لحركة اليسار الأمريكى منذ اعلان الاستقلال حتى موجة التمرد الراهنة فى المجتمع الأمريكى ـ تلك الحركة التى يبرزها وكأنها مسيرة احتجاج طويلة وواحدة ـ فانه يبلور التاريخ الأمريكى فى مجموعة من التساؤلات الحاسمة ـ تمثل آخر مراحل اتجاهات الفكر السياسى الأمريكى .. فهو يتساءل ...

هل علينا ان نسمح بالعبودية ؟

هل يجب أن نخوض حروبا غير عادلة ؟

هل نكرم الملكية أكثر مما نكرم الانسان ؟

ثم يلقى ليند الاجابات على تساؤلاته ـ كما يراها ـ فى كلمات .. **الحقوق المدنية ، والسلام ، والاشتراكية .**

الخلاصة .. أن فى الولايات المتحدة الآن ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ثورة على المؤسسات القائمة ، واستياء ازاء ما يقدمه المجتمع أو يعجز عن تقديمه . وبصرف النظر عن ثورة الزنوج بكل ما تعنيه أو تنادى به ـ فان الثورة



القائمة فى صفوف حركة اليسار الجديد هى ثورة يقرر كثيرون من الكتاب انها مشتعلة بين أبناء الطبقة الوسطى انفسهم .. ومن هؤلاء ..

● **بايرد روستين ..** ويقول ان اليسار الجديد يضم الأولاد والبنات الساخطين من أبناء الطبقة الوسطى .

● **ارنولد توينبى ..** ويقول ان الشباب الأمريكى ساخط على طريقة الحياة الأمريكية . ويسترعى الانتباه انهم أبناء الطبقة الوسطى الموسرة .

● **ايلدريدج كليفر ..** ويذكر أن التغيير العظيم يجرى بين الشباب البيض . هؤلاء الذين يقاسون أشد الآلام النفسية . الذين يصحو وجدانهم ليجد أبطالهم التقليديين ، وقد حولتهم الأحداث الى أوغاد .

ويجذب الاهتمام - هنا - أن الطبقة الوسطى المتشبعة بالروح المحافظة العميقة قد تحركت فى اطار النظام القائم فى المرحلة الأولى لحركة اليسار الأمريكى . وتحركت متخطية اطاره فى المرحلة الثانية المعاصرة . وهذا التغيير الجوهرى ناجم عن تفجر متناقضات الحياة - بتأثير حرب فيتنام - لتزيح الاحساس بالأمان والرخاء الأبدى ، من مستقره فى أعماق الفكر الأمريكى .

اليسار الجديد

والحقيقة - أن من الكتابات المحدثة - الكثير الذى تناول حركة اليسار الجديد فى الولايات المتحدة بالشرح والتحليل . ومن أهمها كتابان **لكوهن بنديت ، وجورج كينان** . ويستمد كلاهما أهميته من كونه نموذجا مثاليا لمن يكتب عنهم . **فبنديت هو الطالب الألمانى بجامعة السوربون الذى اشعل ثورة الطلبة فى فرنسا هذا العام . وكينان واحد من خبراء السياسة الأمريكية ، أخذت الولايات المتحدة بنظرياته السياسية وطبقتها** . مثل سياسة الاحتواء التى كان **هارى ترومان** أول من طبقها فى أوربا ، كما عمل كينان بوزارة الخارجية الأمريكية منفذا لسياستها .

ويقول **بنديت** فى كتابه « **الشيوعية الغاربة : البديل اليسارى** » ، ان ثورة الطلبة بدأت لأن المجتمع لم يقدم للشباب شيئا سوى البطالة ، أو أعمالا حولتهم الى أدوات لخدمة الاحتكارات الرأسمالية المتحكمة . كما أن المجتمع يطلب منهم الاذعان سياسيا للجرائم السياسية الدولية مثل حرب فيتنام .

ويبشر بنديت بالثورة القادمة - وهى ليست ثورة الحزب الشيوعى ، ولا ثورة الأحزاب الرأسمالية المتحكمة . بل هى ثورة الطلبة وشباب العمال الذين حصلوا على نصيبهم من التعليم ، ويريدون أن تتاح لهم الفرصة لأن يكونوا رجالا أحرارا فى مجتمعهم .

وقد يتفق البعض مع تفسيرات بنديت ، وقد يختلف البعض معه . ومع ذلك فهو يعرض وجهة نظر من مواقع الطلبة ، تصطدم بها وجهة نظر أخرى موقع السلطة يعرضها جورج كينان فى كتابه « **الديمقراطية واليسار الطلابى** » .

فكينان يرى أن اليسار الطلابى يفتقر الى برنامج ايجابى حقيقى . وهو يعترض على مشروعية تجاوز الحدود التقليدية للنظام ، بممارسة أعمال العصيان المدنى والمظاهرات .

وعندما يفترض كينان أن ما يرفضه الطلبة فى حرب فيتنام ، هو انهم قد يلقون حتفهم فيها حين تستدعيهم الدولة للتجنيد ، فانه يغفل طبيعة حركة مناهضة حرب فيتنام المنتشرة فى الجامعات الأمريكية . ورغم أن كينان نفسه من معارضى هذه الحرب ، فان ادراكه يقف عند حد عدم تبين أن الجرائم التى ترتكبها الولايات المتحدة فى حرب فيتنام هى محور المعارضة لها ، وان مناهضة الحرب بالعصيان المدنى - **فى نطاق ثورة الشباب - لا ينظر لها** على انها حق لهم فحسب ، بل واجب كذلك .

البحث عن قائد

وحرب فيتنام – كما سبق ذكره – كانت بمثابة الشحنة التى فجرت ظهور حركة اليسار الأمريكى الجديد فى شكله المعاصر . وهذا الانفجار سبقه تراكم مكونات الشحنة طبقة فوق طبقة . فالاحساس المفرط بالثقة فى النفس تهاوى أمام صمود الثورة فى فيتنام فى وجه قوة أمريكا وجبروتها ، وتلا ذلك التأكد أن الولايات المتحدة ترتكب الجرائم فى فيتنام .

هنا ظهرت تجمعات المعارضين للحرب . ومع كل يوم يمر تزداد قوة وانتشارا كرد فعل لاصرار السلطة على مواصلة الحرب . ولقد أدركت تجمعات المعارضة من مواقعها فى الشوارع أن هيكل النظام السياسى لن يسمح بالوصول الى مراكز السلطة الا لمن تختاره القوى الضاغطة صاحبة المصالح الضخمة والمتحكمة فى النظام نفسه . وانها أى – هذه التجمعات الجديدة – لن تستطيع أن تؤثر بشكل فعال على انتخابات الرئاسة . ونتيجة لذلك اندفعت موجات المعارضة فى تيار جارف نحو تأييد روبرت كيندى ويوجين مكارثى . رغم أن كليهما يمثل موقف الرفض من خلال سياسة الحكومة ، ولا يبلغ فى رفضه مدى التمرد الذى يسود تجمعات اليسار الأمريكى على ما يمثله النظام من قيم ومفاهيم .



ولقد خرج كيندى من من الميدان بمقتله ، وواصل **مكارثى** مسيرته . ورغم عدم رضاء أجهزة الحزب الديمقراطى عنه . فقد حقق نجاحا لم يكن هو نفسه يتوقعه ، والفضل لتجمعات اليسار التى تضم المثقفين الذين ساندوه ، وطلاب الجامعات الذين حملوا – متطوعين – عبء الدعاية له .

ولقد وصف المعلق الأمريكى الشهير **جوزيف الوب** أنصار مكارثى .. بالشباب المناهض لحرب فيتنام ، وأساتذة الجامعات ، والمثقفين اليساريين على اختلاف مشاربهم ، وكل من يزعجه شبح حرب فيتنام .

ووصفتهم صحيفة نيويورك تايمز الأمريكية بجمهور انتخابى قائم بالفعل ، قبل أن يعلن مكارثى عن ترشيح نفسه ضد جونسون ، وضد سياسته فى فيتنام . وقالت ان مكارثى اكتشف حين رشح نفسه ، أن جمهوره الانتخابى موجود ، ينتظر القائد الذى يملك الشجاعة على خوض المعركة .. وهذا الجمهور لم يكن مجرد تكتل سلبى بوسع مكارثى أن يقوده فى الاتجاه الذى يتراءى له . بل تكتل محدد الاتجاه ، يعرف طريقه .

ليست آخر معركة

ولقد هزم **مكارثى** على يد أجهزة الحزب الديمقراطى التى اختارت هيوبرت همفرى مرشحا للحزب . كما هزم **نيلسون روكفلر** على يد أجهزة الحزب الجمهورى التى اختارت **ريتشار نيكسون** . وتلك نتيجة طبيعية ومتوقعة من قبل . وقد أشار اليها **نورمان ميلر** – كاتب التمرد الأمريكى – فى كتابه « **ميامى وحصار شيكاغو** » . اذ قال ان همفرى – ونيكسون مثله – كان قدرا محتوما .

على اية حال – فان مكارثى نفسه لم يكن هو الذى هزم ، ولكن الهزيمة لحقت بالذين اصطدموا بأجهزة راسخة منظمة ، وقوى جبارة . ولكنها قد لا تكون هزيمة نهائية . فجماهير الشارع فى الولايات المتحدة ، لم تكن تضرب فى فراغ . فهى وان هزمت – فانها استطاعت أن تحمل مرشحها مكارثى فى المعركة الى نهايتها . وتلك بداية تمثل فى حد ذاتها – وفى ظروف الجو السياسى الأمريكى – نجاحا باهرا . وليس عسيرا أن تتحقق نبوءة **روبرت فينسن** – مساعد حاكم ولاية كاليفورنيا – الذى قال وهو يتحدث مع نيكسون بعد فوزه .. ان انتخابات ١٩٦٨ ستكون آخر انتخابات يحدد نتيجتها الناخبون من غير الشباب وغير السود ، وغير الفقراء .

القوة السوداء وإفلاس سياسة اللاعنف

• ليست مأساة الزنوج فى أمريكا هى عنصرية فرد أو أفراد بيض وإنما هى أقبح من ذلك بكثير، إنها عنصرية الجماعة البيضاء كلها ضد الجماعة السوداء.

كتاباتنا الخفيفة السريعة هى المسئولة أيضا عن أننا لا نكاد نعرف شيئا حقيقيا أعني موضوعيا عن التفرقة العنصرية فى أمريكا . فلم تتجسد بعد قضية السود فى وعى مواطننا العربى ، وانما هى صورة شائهة غير واضحة المعالم تختلط فيها الأشياء فلا تقنع فى النهاية أحدا ..

هذا النقص هو الذى لون متابعتنا للأحداث الأخيرة فى الولايات المتحدة الأمريكية باغتيال الزعيم الزنجى **مارتن لوثر كنج** بالصبغة العاطفية وحدها ، غير ملقين بالا الى أن القضية ليست هينة الخطر الى حد مصمصة الشفاه ، وانما لها أبعادها الجذرية العميقة التى لا تقتصر على ما يظهر على السطح من أحداث ، مهما بلغت حدتها فهى لا تعدو فى مجموعها أن تكون أشياء يبتلعها الواقع اليومى كاغتيال زنجى . **فليست مأساة الزنوج فى أمريكا هى عنصرية فرد او أفراد بيض ، وانما هى أقبح من ذلك بكثير .. انها عنصرية الجماعة البيضاء كلها ضد الجماعة السوداء .**

هذه العنصرية التى تحركها القوى المسيطرة والمحترمة فى المجتمع ، والتى تنال من الادانة العلنية أقل كثيرا من النمط الأول الفردى ، فتتحول من القاء ارهابيين بيض قنبلة على كنيسة للسود الى موت خمسمائة طفل زنجى كل عام بسبب نقص الطعام والمسكن والخدمات الصحية المناسبة ... وهذه هى العنصرية الرسمية التى تؤيدها الدولة وتنفخها المؤسسات ، والتى ترى فى تزايد عدد الزنوج تهديدا أعظم فتكون مقاومتها بالتالى أكبر لقوانين الحقوق المدنية العامة التى يمكن أن يستفيد منها الزنوج..

الأسلوب غير المباشر

ان وضع المستعمرات هو الذى يعكس أية علاقة بين الجماعة السوداء والمجتمع الأمريكى سواء **فى الجوانب السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية** . ان الزنوج المنتخبين فى مجالس السلطة التنفيذية مثلا يقومون بدور الدمى فى مسرح العرائس لا يمتلكون شيئا حقيقيا يفعلونه ، لا لضيق الرقعة المتاحة لهم فحسب ، ولكن لأن معظم هؤلاء السود المنتخبين خانوا قضايا قومهم وفضلوا خدمة البيض لفتات يلقى اليهم ، وهكذا تفسد عملية هامة كان من الممكن للجماعة السوداء أن تطورها لمصلحتها .

وقريب من هذا اقامة مؤسسات الخدمات الزنجية التى يتصدرها العنصر الأسود ويحركها من وراء الرجل الأبيض ، تماما كما يحدث فى أى بلد مستعمر .. تفعل الواجهات الزنجية التى لم تسر مع ركب قومها هذا بزعم التفاهم بين الجانبين . جاهلة أن الأسلوب غير المباشر الذى يتبعه المستعمر هو أفضل الأساليب فى الوصول الى الهدف . متجاهلة انها سلمت مقابل الفتات الذى حصلت عليه ، ليس كبرياء جماعتها وكرامتها فحسب ، بل القدرة على المقاومة والمحافظة على المبدأ الذى يبلور صالحها



س . كارمايكل

العام . فهذا الفتات مهما بلغ ليس الا مسكنات والعابا ساذجة لالهاء الاطفال واسكاتهم .

ونموذج آخر له دلالته العميقة نجده فى مجال العمل . فمعدلات البطالة سنة ١٩٦٥ مثلا كانت أعلى لدى خريجى المدارس العالية من غير البيض ، منها لدى البيض الراسبين فى المدارس العالية ! ..

« .. وهكذا فالسود ليسوا فى حالة من الانسحاق لأن هنالك عيبا فى طبيعتهم . ان بنية السلطة الاستعمارية ثبتت حذاء الاضطهاد على رقبة السود ثم قالت هازئة ... انهم ليسوا مهيئين للحرية ! » .

وهذا الموقف من السود ليس مقصورا على الرجل الأبيض العادى بل يعلنه بشكل أو بآخر الأمريكى الرسمى أيضا . واحد مثل الرئيس **ولسن** الذى رفع شعاره المثير الذى دخلت به الولايات المتحدة الحرب العالمية الأولى « **لنجعل العالم خالصا للديمقراطية** » ، هو نفسه الرجل الذى كتب عن حرية الزنوج .. **انهم غير متمرسين للحرية ، غير مدربين على ضبط النفس ، وقحون وعدوانيون وميالون للعمل اشبه ما يكونون بالجماعة من الاطفال السود الذين اخرجوا من المدرسة قبل الأوان !**

تفتيت الكيان الأسود

وأسلوب العنف وحده ليس كما يظن أكثر الناس خارج الولايات المتحدة الأمريكية ، هو اللغة التى تساس بها القوة السوداء . فالمجتمع الأمريكى الأبيض أكثر ذكاء بالطبع، ولذلك فهو يلجأ أيضا الى التلويح ببعض المكاسب الصغيرة كهذه التى تتيحها مبادىء « **الاندماج** » والتى تهدف الى تفتيت الكيان الاسود ومعاملتهم كأفراد لا كجماعة ، وبهذا لا يعد الاندماج تحسين حالة بل اهدارا لمجتمع قائم . وما يتبع هذا من جهة اخرى من استنزاف المهارات غير البيضاء .

وأسلوب آخر عمدت اليه أمريكا فى محاولة تمييع صلابة السود ، **وهو رفع شعار التحالف** السياسى مع « الاحرار والعمال والكنيسة وأصناف اخرى من المنظمات بما فيه الجناح (الحر اليسارى) من الحزب الديمقراطى، مدعية بأن القوة السوداء تستطيع بذلك الوصول الى كسب حقوقها السياسية والاقتصادية » .

والتحالف السياسى مبدأ تقره القوة السوداء .. **ولكن بأى شكل** ؟ هذا هو الأهم . ان التغيير الجذرى هو الأسلوب الناجع لحل قضية السود ، **فهل تؤمن القوى الأخرى التى تدخل هذا التحالف بذلك** ؟ على العكس ، انها تعتقد بما يمكن أن يوصف بأنه اصلاحات هامشية وسطحية . وأول مثال على ذلك موقف منظمات العمال والنقابات الصناعية .. انها تناقش أشياء كثيرة مثل معدلات الفائدة ـ التجارة الخارجية . الخ، ولكنها لم تضع على بساط البحث ابدا .. الأساس العنصرى للمجتمع. **لماذا ؟ لأنها فى الواقع حركة عمالية تدعم الرأسمالية لا فى التطبيق فقط** ولكن فى النظرية أيضا .



م . ل . كنج

وزيادة على ذلك ففى داخل هذه الاتحادات العمالية كان وضع السود يتدهور أكثر فأكثر ، ويكفى أن نذكر أن نسبة البطالة عند السود ضعف البطالة عند العمال البيض .. وتدلل القوة السوداء بفشل مثل هذا التحالف بتجربة سابقة فى مدينة (أطلنطا) لم يستفد منها السود الا نقصا فى كل الخدمات من التعليم الى الصحة ..

يقول كارمايكل وهاملتون .. على السود أن يصلوا الى التحقق نهائيا بأن مثل هذه الائتلافات ، ومثل هذه التحالفات لم تكن فى مصلحتهم . انهم يتحالفون مع قوى من الواضح انها ليست منسجمة مع تقدم السود البعيد المدى ، وفى الواقع أن البيض ، باختصار ، يدخلون التحالف فى حالات كثيرة ليعرقلوا التقدم ..

عقدة الانسان الزنجى

والاعتراف بعقدة الزنجى حقيقة لا يجب انكارها ، وان كانت هذه الحقيقة أو الجريمة تحتاج الى أن نحدد المسئول عنها . انه ليس بالطبع الجانب الأضعف المسلوب الحق ، **بل هو المجتمع الأبيض الذى يرى فى اختلاف لون الجلد لعنة يحملها صاحبها على كاهله ولا تسقط بمضى مدة أو عمر بأكمله، بل تمتد فى أحقاب صاحبها الى أبد الآبدين !**

يبدأ الزنجى الأمريكى طفولته باستشعار الفارق الهائل بين معاملة مجتمعة له ولمواطنه الأبيض . فكل خطوة يخطوها تعلنه أنه أقل حقوقا وأكثر واجبات . لماذا ؟ لأنه من جنس ادنى .. جنس أسود منحط . وهكذا يندر المجتمع الأمريكى الحقد فى ذاته منذ الصفر .

والوجه العدوانى الأبيض لا يقتصر على الحقوق والواجبات ، فالمجتمع الأمريكى لا يعادى حاضر الزنجى ومستقبله فحسب ، بل وماضيه أيضا . فهذا المجتمع يدرك جيدا انه مهما بدت صلة الأمريكى الأسود بتراثه غير قوية ، الا أن هذا التراث هو حاميه الأول ساعة الضعف ، وهو الذى يعطيه الثقة ويدفعه الى المقاومة . ومن ثم جاءت الدعوة الكريمة — هنا فقط يبدو كرم الرجل الأمريكى الأبيض اذ يغدق المكافآت على من يستجيبون الى مثل هذه الدعوة ! — الى الانسلاخ عن الثقافة الزنجية . والغوص فى عالم البيض ، وليعد المجتمع الأمريكى بعد ذلك هؤلاء الأعوان **« قادة الزنوج الرسميين »!**

لقد مر الأمريكى الأسود بعصور من التهافت لم يعط تراثه حقه من الفهم والحب ، تماما كما يحدث فى أى بلد مستعمر . ولكن الأجيال الجديدة وقد نالت حظا من التعليم والثقافة ، ادركت مدى الخطأ الذى اقترفته فى حق نفسها ، فأولته عنايتها الكبيرة . وكان أول نتاج هذه العناية هو اعادة تحديد تعريف انفسهم وعدم ترك الرجل الأبيض يقوم بهذه المهمة كما كان يحدث من قبل وهو يسيطر على كل مقدرات الرجل الأسود حتى الادعاء بأنه يعبر عن الرجل الأسود وينطق باسمه !

سياسة التحرير فى أمريكا

ولكن أية أهمية لاعادة هذا التعريف ؟ .. انها بلورة الشخصية فى المقام الأول بكل ما يعنى ذلك من تأكيد ذات وخلق مفهوم الجماعة الخاص وثورة على كل محاولة للانتقاص من ذاتها . وتتابعت صور هذه الثورة .. رفض كلمة زنجى ، هذا المصطلح الذى أطلقه البيض على مواطنيهم السود ، واختيار كلمة .. الافريقى الأمريكى أو الأفرو امريكى أو الأسود ، دلالة أيضا على عمق الجذور التى تربطهم بالقارة السوداء مهد أجدادهم .

يقول ستوكلى كارمايكل وشارلز ف . هاملتون فى كتابهما . (القوة السوداء .. سياسة التحرير فى أمريكا) ـ : « لقد باتوا يعرفون أن لهم تاريخا سابقا على مجيئهم القسرى الى هذه البلاد . فتاريخ الأفارقة الأمريكان يعنى تاريخا طويلا يبدأ فى القارة الافريقية ، وهو تاريخ لا يدرس فى الكتب المدرسية فى هذه البلاد ، وانه من الضرورى ضرورة مطلقة أن يعرف السود هذا التاريخ ، أن يعرفوا أصولهم، وأن يطوروا معرفتهم بتراثهم الثقافى . لقد ابقوا زمنا طويلا فى حالة اذعان ، لأنهم أخبروا ألا ثقافة لهم ، ولا تراثا ملموسا ، قبل أن يهبط بهم الى حظائر المزادات فى هذه البلاد . » (ص ٥٠) .

وهذه الانتفاضة السوداء تستهدف مع بلورة ماضيها شيئا آخر قد يكون هو الأكثر أهمية ، وهو الارتباط بشعوب القارة السوداء ايمانا بأن الأمريكى الأسود يستطيع أن يكون الجسر بين العرب وقارتى آسيا وافريقيا من أجل تفاهم متبادل وسلام انسانى .

يقول أو . كلينز فى كتابه (عبء الانسان الأسود) : « وما يجمعنا نحن الأمريكيين السود مع الشعوب الملونة الأخرى فى العالم هو اننا احسسنا جميعا بكعب الحذاء القاسى الذى لا يرحم للسيادة البيضاء . لقد جعلنا جميعا « زنوجا » بشكل أو آخر . وقد صممنا جميعا على أن واجب الانسان الأسود هو التخلص من عالم « الزنوج » وان اعادة بناء المجتمع الانسانى هو الهدف العظيم .

الطريق الى الهدف

ان علينا أن نبدأ نفكر ونعمل على ضوء أنماط جديدة كلية ؛ ومختلفة بالضرورة ، من أنماط التعبير .. هذا هو ما يستشعره كل أمريكى أسود . ويقترح زعماء القوة السوداء عدة أشياء غير ما حدث من قبل : فانطلاقا من امتلاك السود لطاقة انتخابية كبيرة تكفى لتوجيه السياسة فى مقاطعات الجنوب كله، يجب عليهم تكوين أحزاب سياسية مستقلة ، والا يضيعوا الوقت محاولين اصلاح أو تحويل الاحزاب الكبرى القائمة . التى تعمل دائما على تحويل مصالح السود الى المؤخرة .

وايمانا بأن الجماعة السوداء قاعدة تنظيم تقود المؤسسات لدى هذه الجماعة .. فادارة مدارس احياء الزنوج يجب أن تنتزع من



أيدى « الفنيين » البيض الذين يديرون مدارس السود . والاسكان أيضا .. ان الأمريكى الأسود يسكن فى أحقر الأماكن بأعلى الأسعار ويلاقى من المالك الأبيض أسوأ معاملة رغم ذلك .. « **ان على الجماعة السوداء ان تضع لها هدفا رئيسيا يقوم على سياسة اعتبار حقوق المالك ساقطة اذا لم يقم بالاصلاحات . وتصادر هذه الحقوق وتحول للمنظمة السوداء ، التى لن تدير العقار فقط ، بل تمتلكه كلية .** » . وتنظيم السود لجماعتهم أمر حيوى يبلور قوتهم ، ويجب الاعتراف بذلك من كل من تتصل أسبابه بأسبابهم. فالتاجر مثلا الذى يتعامل مع السود يجب ان يشغل ٤٠ — ٥٠ ٪ من ارباحه فى المجتمع الأسود فى صورة توفير اعمال اضافية للسود ، تخصيص منح مالية دراسية للطلاب، مساعدة المنظمات الاجتماعية السوداء .. الخ .

ولعل هذه الكلمات المضيئة للقوة السوداء ، تستكمل لنا رؤيتهم ومبادئهم ..

● ان السود والملونين يعلنون بصوت واضح انهم يريدون أن يحددوا لأنفسهم أنواع النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى يعيشون فى ظلها .

● القوة السوداء تملك رؤية يوم جديد ، انها رؤية تجديد وانعتاق من الفقر والاضطهاد ، وهى لا تتبنى بيسر مشورات قائمة على الحيطة .

● ان أمريكا البيضاء غنية وقوية وأهل للمشاريع العظمى فى افتتاح الفضاء ومآثر علمية أخرى، ولكنها متخلفة تخلفا فاجعا فى علاقاتها الانسانية والسياسية . انها فى هذه المجالات . بدائية متخلفة .

● ان .. منظمات السود يجب ان يقودها السود ، وأن يشغلوا كل مراكزها القيادية ، وأن يضعوا سياستها .

● ان المجتمع قادر على مكافأة الأفراد الذين لا يدينونه بالقوة ، وهو راغب فى ذلك — انه يكافئهم بالمكانة والمركز والمنافع المادية . ان فتات المواطنة هذه يجب أن ترفض . ان الحقيقة الهامة التى لا يعلى عليها ، هى اننا ، كشعب ، ليس لدينا مطلقا ما نخسره .

● ان هؤلاء الذين يعترفون بانهم يحبذون الحرية ، ولكنهم يستعيدون من الاضطراب ، هم رجال يريدون غلالا دون أن يحرثوا الأرض، ويريدون المطر دون الرعد والبرق. ان هؤلاء يريدون المحيط دون الهدير المخيف لمياهه الكثيرة .. ان السلطة لا تتنازل عن شىء دون مطالبة . انها لم تفعل هذا قط ، ولن تفعله ابدا . اكتشف ما يمكن أن يخضع له أى شعب تماما ، وستكون قد عرفت المقياس الصحيح للظلم والاضطهاد الذى سيقع عليه ، وهو ما سيستمر حتى يقاوم بالكلمات أو الضربات ، أو بالاثنتين . ان حدود الطغاة يصنعها احتمال هؤلاء الذين يضطهدونهم .

● عدم كفاءة أصحاب الحل والربط — فى المجتمع الأبيض الأمريكى — والمؤسسات المنطوية على مفارقة ، وعدم القدرة على التفكير بشجاعة ، وفوق الكل عدم الرغبة فى الخلق . وما الخطط المؤقتة التى تضعها ادارات المدن كل صيف لتلافى الثورات فى أحياء الزنوج الا مجرد كسب للوقت . وتستطيع أمريكا البيضاء أن تستمر فى تخصيص ملايين الدولارات لتنأى بمراهقى الأحياء الزنجية عن الشوارع الى المزارع الخضراء اللطيفة خلال أشهر الصيف الحارة. ويستطيعون الاستمرار فى توفير برك السباحة المختلطة ، والملاعب التى تبنى بسرعة ، ولكن هناك نقطة لا يمكن أن تطفأ الأحياء الزنجية بعدها . وانه لمضحك بالنسبة لمجتمع ان يعتقد أن هذه الاجراءات المؤقتة تستطيع أن تحتوى جمرات شعب مضطهد . وعندما يفجر الديناميت، فان الدعوات التقية بالصبر لن تنطلق . ويجب الا ينحى باللائمة على « **محرضين خارجين** » أو على « **التأثير الشيوعى** » أو على دعاة القوة السوداء . ان ذلك الديناميت قد وضعته هناك العنصرية البيضاء، وأشعلته لا مبالاة العرقية البيضاء وعدم الرغبة بالقيام بعمل عادل .

● ان العالم الثالث يقف الآن امام أوربا ككتلة عظيمة تحاول حل المشكلات التى لم تستطع أوربا ان تأتى لها بحلول .. فلنوجه عضلاتنا وأدمغتنا فى اتجاه جديد .

● اذا عجزت أمة عن حماية مواطنيها فان تلك الأمة عند ذلك لا تستطيع أن تحرم هؤلاء الذين يقومون بالواجب أنفسهم .

● ان طريقة « **اللاعنف** » فى الحقوق المدنية طريقة لا يستطيع السود ان يتحملوها ، وترف لا يستحقه البيض . انه واضح وضوحا تاما لنا — ويجب ان يصبح واضحا هكذا بالنسبة للمجتمع الأبيض — انه لا يمكن ان يكون هناك نظام اجتماعى دون عدل اجتماعى ، وعلى البيض ان يفهموا انه يجب ان يوقفوا احتكاكهم بالسود .. والا فان السود سيقاتلون .

وبعد

● يجب من وجهة نظرنا ان نفهم **الرعاع البيض الهائجون وقطاع الطرق البيض الليليون** ان ايامهم الحرة فى « قتل الرءوس » قد انتهت ، ولابد للسود من أن يردوا ويجب أن يفعلوا **ذلك** ..

علاء الدين وحيد

دعوة

الى التذوق الفنى

جمال بدران

فى سنة من السنوات ليست بعيدة .. شرعت وزارة الثقافة فى تنفيذ مشروع جديد اطلقت عليه اسم **معهد التذوق الفنى** ، ولكن المشروع لم يخرج الى حيز التنفيذ حتى اليوم ، برغم أن فكرته الأصلية كانت فى عهد السيد **الدكتور ثروت عكاشة** .. فهل ترى قد صرف عنه النظر نهائيا ؟ ..

ان فكرة التذوق فى حد ذاتها قد لا تكون مألوفة لدينا ، ومن ثم فاقامة معهد له ربما تثير الدهشة بيننا .. فمن هو هذا الآدمى الذى يحتاج فى احياء ذوقه أو تنميته الى تربية أو تعليم ؟! .. **ذلك لأن المفروض فى كل انسان أنه ذواقة لأى شيء يهـــواه .. قارىء الأدب أو هاوى الفنون لابد متذوقها دونما حاجة الى موجه أو مرشد .**

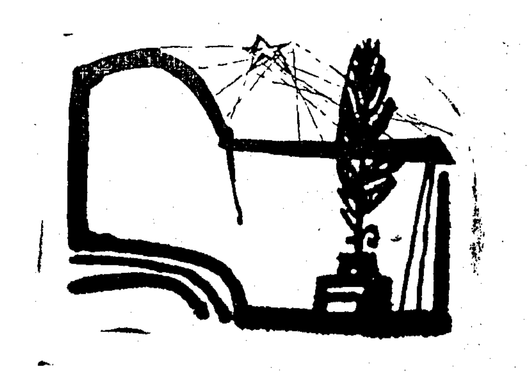
وأصحاب هذا الاعتراض محقون فى قولهم الى حد ما ، أو هم بالأصح معـــذورون فى استنكارهم لمجرد الفكرة .. لأننا ربينا على كتب الأدب التى لم يرد فيها هذا المصطلح ، باعتبار أنها كتب عارضة لأعمال الشـــعراء والقاصين وكاتبى المقـــالات ، ولم تكن لتهتم بمواقف أو باختلافات أو بانطباعات المتلقين لهذه الأعمال ، فاذا ما تصادف وتضمنت بعض هذه الكتب نماذج من التقييم ، صارت أقرب الى الأحكام العامة دون تفصيل ، **ومنصـــبة على الأديب لا على أدبه** .. فكم منا يذكر ما جاء فى كتب الأدب لنحفظه عن ظهر قلب .. « أشعر العرب امرؤ القيس اذا ركب والأعشى اذا طرب وزهير اذا رغب والنابغة اذا رهب » .. ولم يكن ضروريا بعد ذلك أن نعرف شـــيئا عن ركوب أو طرب أو رغبة أو رهبـــة كل منهم ، فاذا ما تصادف وأصر واحد منا أن يناقش حـــكما كهذا ، كان يلحقه الشارح بشهادة من اهـــل السلف تدعم الحكم دون أن تقبل نقاشا .. بأن يقال لنا مثلا .. « كان معاوية يسمى الأعشى صناجة العرب » .

وهـــكذا كنا نستسلم صاغرين دون أدنى تساؤل عن كيفية التوصل الى مثل هـــذه الأحكام .. ما هى الخطوات التى ســـبقتها من معاناة فى القراءة والنقاش الى درجة الجدل والعراك حول استكناه نواحى الجمال والقبح فى أعمال كل واحد منهم !! .. حتى لو تصادف واستعان كتاب من هذه الكتب بانموذج من الشعر أو المقال .. تكون الاستعانة به لشرح معناه وابراز ما فيه من عيب فى العروض والقافية والى أى بحر ينتمى ، أو للالتفات الى ما فيه من محسنات بديعية وما يتكتمه من جنـــاس وتورية ، وعلى هذه الأسس ولااقول المقاييس .. كنا نتشرب أحكاما صماء لا تشجع على أى فهم أو تبرير .. فنعلم أن الادب قد انحط أو ارتقى فى عصر كذا أو عهد فلان .. ومن ثم صـــارت

هذه الأحكام كتقليد متوارث فضلا عما فيه من جور أو تحيز ، فلم يكن من حق الطالب المتلقى أن يتذوق ما تقرر أو كتب عليه .. ويظل هذا السلب ملازما له حتى بعد أن يخرج الى الحياة العامة .

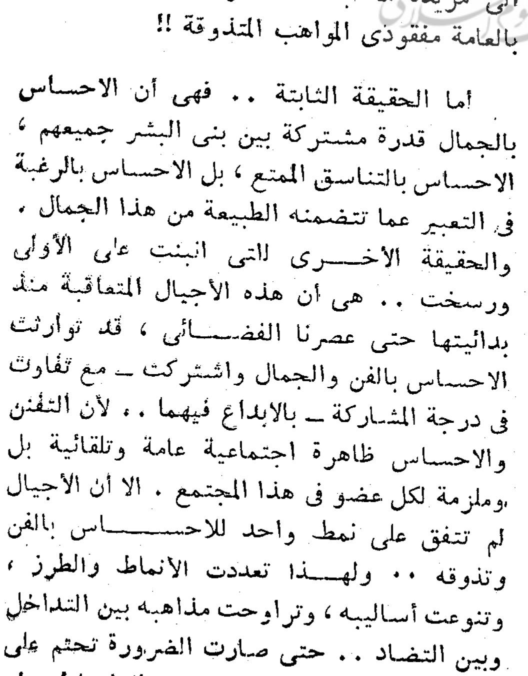
فلا عجب بعدئذ ان كان يستنكر حقه فى التمتع كقارىء أو مشاهد أو مستمع ذواقة ، ولا عجب ان كان يرفض افراد معهد قائم التذوق بذاته .. يقدم للدارسين فيه مقاييس للذوق الفنى متجددة ، ويبين لهم فيه كيفية استخدامه باجادة .

لكن انطباعا آخر ــ يكاد أن يكون عاما ــ يستنكف أن يكون الذوق الفنى معلما .. فهو لا يمكن أن يكتسب ، باعتبار أنه موهبة انفرد بها بعض الناس دون سواهم ، أو أنه احساس يتمتع بحدته بعضهم دون غيرهم ، أو قدرة على التصور والتخيل لا يشاركهم فيها أحـــد .. ويتمادى أصحاب هذا الرأى النفسى بأن أصحاب هذه القدرة يتفوقون بدرجة قصوى من الشعور والوجدان ، وبقدر كبير من المختزنات الشعورية واللاشعورية ، بل انهم أكثر الناس مرونة فى تحويل المشاعر الى آيات فنية ، وفى النزوع الى التجديد والخلق للتعبير عن آرائهم وتقلهـــا الى مجتمعاتهم باصرار والحاح ، وباتقان لأداة من أدوتا التعبير الفنى لا يبارى .



بين المبدع والمتلقى

وأصحاب هذه الوجهة من النظر جمعوا بين الطرفين على حد سواء .. **المبدع والمتلقى** . لكنهم ــ من حيث لا يدرون ــ قد عزلاهما عن بقية المجتمع ، وعادوا بهما الى مرحلة النخبة المنتقـــاة التى ميزها الله عن بقية عبـــاده ــ المساكين ــ بالمواهب والنعم ، فيقدم الفنان الى مريده ما أبدعه .. ولا شأن لهما بعدئذ بالعامة مفقودى المواهب المتذوقة !!



أما الحقيقة الثابتة .. فهى أن الاحساس بالجمال قدرة مشتركة بين بنى البشر جميعهم ، الاحساس بالتناسق الممتع ، بل الاحساس بالرغبة فى التعبير عما تتضمنه الطبيعة من هذا الجمال . والحقيقة الأخـــرى التى انبنت على الأولى ورسخت .. هى أن هذه الأجيال المتعاقبة منذ بدائيتها حتى عصرنا الفضـــائى ، قد توارثت الاحساس بالفن والجمال واشتركت ــ مع تفاوت فى درجة المشاركة ــ بالابداع فيهما .. لأن التفنن والاحساس ظاهرة اجتماعية عامة وتلقائية بل وملزمة لكل عضو فى هذا المجتمع . الا أن الأجيال لم تتفق على نمط واحد للاحســـاس بالفن وتذوقه .. ولهـــذا تعددت الأنماط والطرز ، وتنوعت أساليبه ، وتراوحت مذاهبه بين التداخل وبين التضاد .. حتى صارت الضرورة تحتم على كل محترف أو راغب فى الفنون وانواعها أن يلم



بكل جوانب ما ينوى التبحر فيه ويستوعبه .. ليتمكن من التذوق الواعى .. التذوق العالم .. التذوق الذى يشتد حسه من خلال كل هـذه النماذج العالمية وأسرار تقبل مجتمعاتها لها .. التذوق الذى يقارن بينها من حيث المضمون والشكل والمستوى .. فيصنف ويؤصل ـ بمعنى الرصد الأفقى لكل تفنن حسب نوعه ومستواه ، ثم ربطه بجذوره التراثية التى انبتته ـ سواء اكانت مباشرة أو عن طريق التهجين من عدة اصول .

قد يرد آخر مقترحا الاكتفاء بوضع شروط التذوق هذه فى مناهج الكليات المتخصصة فى الآداب والفنون الجميلة والمسرح والموسيقى والسينما .. الخ .. فلا يكون هناك داع لأفراد معهد قائم بذاته لها .

لكن المفروض فى مثل هـذا المعهد ان يكون مرحلة تالية لهذه الكليات ، ليكون الطالب قد فرغ فيها من مناهج مقررة هى أقرب الى المداخل منها الى الأعماق ، فضلا عما تفرضه من مواد مهنية أو مواد أخرى لا اهتمام لها بتربية الذوق وتنميته .

لذلك فان اقامة معهد كهذا فى أكاديمية الفنون ليعتبر من أهم الضروريات لدولتنا العصرية ، التى تستهدف ـ من بين ما تستهدف ـ تقويم وسائل الذوق وتقنين أحكامه .. بشىء من العلم يلتقى حوله النقاد والمتذوقون والمتفننون على السواء .. شىء من العلم يجمع الرأى حول ظاهرة أثارت من النقاش والاختلاف اكثر مما كانت تستوجبه تقاليد الدولة الراغبة فى استكمال الصفات العصرية .. وأقصد ظاهرة **الشيخ امام** وتقييم صوته والحانه ومعانى اغانيه .. اننا عندما نجد كل ناقد يتسلق الظاهرة من ناحيه يعرفها وبهواها ، كنا ننتظر أن يلتقوا جميعهم عند نقطة أصالته .. ولكن حتى هذه النقطة تفرقوا من حولها .. عمن يعبر هذا الفنان البعيد عن الأضواء .. ؟ .. أيعبر عن احتياجات الجماهير وآلامها وآمالها .. ؟ .. هل هو فنان الثورة ـ كما يقول بعضهم ـ أم هو وليد ظروف النكسة ـ كما ينادى الآخرون ؟ .. ولهؤلاء وهؤلاء نقول أما تقارنون بين الظروف الاجتماعية التى انبتت سيد درويش وهذه التى تكاد أن تنبت الشيخ امام !! ما وجه الشبه ووجه الاختلاف ، وبم تنبىء ظروف كل منهما .. ؟ .. لم لا نقارن ؟ أليست هـذه أول خطوة فى طريق التذوق الفنى السليم .

العودة الى مشروع المعهد

وهنا نعود الى **مشروع المعهد** .. فيحق لنا أن نناقش ما يجب أن يدرس فيه من مواد .. لكن طبيعة البحث فى هذا الأمر تشترط أن نحدد اولا الهدف الذى نرمى الى تحقيقه .. فهل نقيم المعهد من اجل تخريج حملة شهادة جديدة ؟ .. أم لأنه أصوب وسيلة لتنوير مدارك الذوق الفنى حقيقة ، وحفزها على الالتزام بعملية النقد ؟ .. واستكمالا لهذا السؤال نقول .. **حتى متى سيبقى ذوقنا الفنى خاضعا وتابعا ؟..** خاضعا لتعاليم مدارس نبعت من ظروف مجتمعاتها ومراحل تطورها ، وتابعا لنظريات نقد تضاربت وتشعبت باختلاف وجهات نظر قائليها . بل الى متى نظل نقلة أمناء أو غير أمناء لتعاليم هذه المدارس ومقاييسها ؟ .

لهذا كله .. يحدونا الأمل فى انشاء هـذا المعهد ، ليقدم النواة الخصبة لخلق نظرية فى النقد الفنى تميز شخصيتنا فى المحيط العالمى .. نظرية تصدق فى التعبير عن احساساتنا .. نعتنقها فى التفنن وفى التذوق .. لا لتعزلنا عن التبعية المدرسية ، بل لنلتحم بها مع التيارات الفنية العالمية حتى نضمن دوام تطويرها .

فان صلح هذا الهدف كفاية يتجه اليها معهد التذوق الفنى فى وطننا العربى ، لم يعد من شىء غير البحث فى نوعية مواده التى تلقى فيه .. لكن انسانا ما .. لا يمكنه أن يدعى الانفراد بقدرته على التفكير فى مثل هذا المشروع المتعددة جوانبه ، فهو يتطلب لجنة دائمة يتصف أعضاؤها بمواصلة البحث ومتابعة مستحدثات الفنون ومواضعاتها ،لجنة لا يتوقف العضو فيها ـ بكل صراحة وبلا غضب ـ عند نقطة ما حصل عليه من شهادة أجنبية أو ما حصله فى فورة شباب ما يلبث أن يتجمد عندها ، بل يعتبر نفسه نقطة التماس ، ولا يسع المرء هنا ازاء هذه الجهود المنهجية المضنية الا أن يشارك برأى او يسهم بمحاولة جادة ، فيتمنى أن يدور البحث الدائم الدائب لاستحداث المناهج على محاور ثلاثة ..

أولها .. عدم التفرقة بين عناصر الفن وأهمية كل منها على حدة : ـ

فلا نركز اهتمامنا على الموسيقى أو الرقص التعبيرى أو الرسم أو التصوير او النحت أو العمارة ، دون الاهتمام بألوان الأدب من شعر وقصة ومسرحية ـ الشعبى منه وغير الشعبى ـ تتسع مفهومنا لاستيعاب الفن بهذه المشتملات كلها .. ذلك لأنه من الثابت للانسان أنه يتمتع ..

وانما يتسع بهذه الجوانب كافة ، هى كامنة فيه ومتأصلة .. تتفاوت فى درجة ظهورها على صفحة وغيه ، وما المطلوب الا أن نكشف عن هذا الكون ، ونوقظ كل الجوانب لديه .. فيعيها كقيمة تزيده انسانية ، ويعيدها كمتذوق له الحق كل الحق فى الاحساس والتلقى والتفنن . أما تزويد الانسان بواحدة منها دون غيرها من مشتملات الفن .. فهو بتر للفن نفسه ، فضلا عما فيه من استخفاف بملكات الانسان وقدراته .

فاذا كان قد برز متذوق أو مبدع فى واحدة من هذه المشتملات .. لا يكون معنى ذلك أنه قد حرمته الطبيعة من الأخريات ، وانما معناه أن الأرضية المتكاملة فى عناصرها الخصبة ، قد تفاعلت لتنبت أصلح الثمار الملائمة لموهبته الفالية ، وتبعا للبذرة التى يراد استخصابها لديه .

وثانيهما .. فلسفة الفن ثم علميته

باعتبار أن الفلسفة مقدمة ضرورية لتعميق الاحساس الفنى ، وربط نظرة الفنان المتذوق بأرضية مجتمعه النابع منه ، ليتوافر عنصر الصدق المتبادل بين المبدع وبين ملهمه .. أو بين المتفنن وبين محيطه الموحى . وباعتبار أن العلم هو السند الطبيعى لكل حدث فنى أو مشاهدة عقلية .

فلو تذوقنا عملا معماريا مثل بناء الأهرام ، وحللنا فلسفته كعمل فنى معبر بلغته الخاصة عنها .. لوجدناها متمثلة فى الاستمرار والخلود ، وهى بدرها نابعة من طبيعة الأرض الرابضة تحته .. حيث يمدها النيل بالخصب على الدوام ، فيكسبها هذا العنصر القوى .. عنصر الثبات والاستقرار بعملية التجديد السنوية . ومن ثم انطبع الاحساس الفنى بهذه الفلسفة .. فاستقرت قاعدة هرمية ضخمة لبناء آخذ فى التسامى بارتفاعه الى السماء .. لكن هل معنى ذلك أن الهرم كفن معمارى قد احتوى عنصر الجمال المزعوم توافره فى كل تفنن ؟ .. يجوز ، ولكن ليس بلازم أن أحس به أنا ابن القرن العشرين .. وما دور فلسفة الفن هنا الا أن تزودنى بالنظرة الشاملة التى استرجع بها مفهوم الجمال الفرعونى الكامن فى الأهرامات ، ثم استجمع لحظة حضورى فأحوطها بذلك المفهوم ، وأنظر الى تناسق ممتع بين أحجار كونت حجما مثلثا ضخما فوق مساحة من الرمال الصفراء المترامية لتلتقى فى نهايتها بزرقة صافية للسماء عند نقطة القمة .. قمة الهرم . يجوز أن أتذوق هذا العمل بهذا الأسلوب .. فأستجلى جماله من خلال فلسفة الاستمرار الفرعونية .. ومع ذلك يجب القول بأن ليس كل عمل فنى جميلا ولكن كل جميل هو فى صميمه عمل فنى .

اذن ما دور العلم فى العمل الفنى وتذوقه ؟ ..

يحسن للاجابة على هذا السؤال أن نتذكر ما قاله كل من برجسون ودريش Driesch عن القوة الحيوية كأصل للحركة فى الكائنات الحية .. حيث سماها الأول باسم الدافع الحيوى وسماها الثانى باسم نزعة الكمال . ثم نربط بين الانسان ككائن حى فى القبيلة البشرية ، وبين القيم النابعة من الحياة فى هذه القبيلة . أو فى هذا المجتمع . ذلك لأن القيم التى تحركنا هى تلك التى تمكننا أحكامها من استكشاف الغايات منها وانتقاء أصلحها ، ولأن العلم هو الذى يشير علينا بالغايات الممكنة وبالوسيلة التى تمكننا من بلوغها .. هذه الوسيله التى قد تتبلور فى عمل فنى .. هى المنطلق لكشف دور العلم فى هذا الحال .. فسواء أكانت النزعة الى الكمال أم الدافع الحيوى هو الذى حرك خوفو أو مهندسه الى ابتداع الهرم .. فلا بد أن هذا العمل يحتوى على قيمة أو قيم انبثقت عن ظروف المجتمع التى شيدت فيه .

للالمام بهذه القيم وغاياتها يتطلب الأمر التزود بالدراسات التاريخية للمجتمعات الماضية فى معتقداتها وتقاليدها ودور الفرد فيها ، أما الأعمال الفنية المعاصرة فلا غنى لها عن الاستعانة بالعلوم الاجتماعية أيضا فى القاء الضوء على القيم الكامنة فيها ومدى تعبيرها عنها .

وقد يذهب بنا التطاع مذهبه .. فنتساءل عما اذا كان فى الامكان التنبؤ بما سيكون عليه فن بعينه ما دام يستند الى العلم .. وهنا يتطلب الأمر أن نبحث عن نظريات فنية شبيهة بنظريات العلوم وقوانينها تحدد مسار الظاهرة الفنية فى تطورها وتشكلها .

وهى مهمة شاقة لا يتحملها المتذوق أو الدارس ، وانما تتطلب مرحلة ما بعد التذوق والدراسة .. مرحلة النقد والتصنيف .. مرحلة الموضوعية فى تحديد الملامح الفنية التى تشترك فيها عدة أعمال تنتمى الى مرحلة واحدة أو مراحل متتابعة ، لتدخل فى اطار أو تندمج فى تيار .. الأمر الذى يتوصل منه الناقد أو العالم الى مذهب أو نظرية . ان الناقد هنا هو – كما يقول الناقد الفرنسى المعاصر **بنيامين جوريبلى** – « من يرمى الى اصدار حكم على قيمة المؤلف الذى يدور حوله

البحث ، وعلى قيمة الكاتب . حكم يصدر باسم الأفكار المستمدة من ذلك الصراع السامي حول الحقيقة وما هو حق ، حول الجمال والكمال ، حول المضمون والشكل ، حول الحاجات الاجتماعية الملحة التي يفرضها العصر وقلقه » .

فما الذى تتطلبه حاجاتنا الاجتماعية - فى نطاقنا العربى - من الفن عامة ، ومن **النقد على وجه الخصوص .. لمحاولة الاستجابة لها فى مناهج معهد التذوق ؟** .. ما الذى تتطلبه من واقع حاضر وواقع مضى وامتدادات كل منهما لتحقيق الاستمرار الخالد ؟

اننا بسبيل البحث عن انسانية جديدة تقبل على الحياة لتفحصها بحب .. اننا بسبيل خلق انسان جديد يلتقى بالحياة ، ينفعل بالجموع دون أن يضيع فيها .. اننا بسبيل ابتداع الانسان الذى امتص من الماضى سر استمراره ، وتشرب من حاضره فكرة الاصرار .. اصرار على التطلع الى المستقبل ، على التقدم نحو مغاليق الحياة لفتحها ، على التصدى لكل ردة أو تردد فى المسيرة .

وعلى ضوء هذه الاحتياجات يتحدد دور الناقد الحق .. يجعلها نصب عينيه فينظر لها بعقله الواعى ، ويتحسس كل عمل فنى بكل مداركه ، يفحص كل ما تبدعه القرائح بلا تعنت أو تعال .. بمعنى ألا يقتصر فى تذوقه للعمل ونقده له على مقياس الفكر ووسيلة العقل .. بل لابد أن يعطى للفنان حق الانطلاق بكل أحاسيسه وانفعالاته . فليس المقصود بالنقد العلمى للفن تعقيله بل بلورة دفقاته ودفعاته . ان ستانسلافسكى مثلا عندما كان يقول « كل فن يجب أن يكون رياضيا » لم يكن يريد أن يجعل من شارلى شابلن أينشتين آخر ، وانما استهدف من قوله أن يصل النقد فى منهجه العلمى الى مستوى التجريد الفكرى الذى تتميز به الرياضيات على أعلى مستوى ، ويجب ألا يفهم من التجريد الفكرى عزله عن أرضيته الفنية ، بل المقصود به هو تخليص عملية التقييم الفنى من الميول الفردية وانطباعاتها ، ومن ثم تتوافر الموضوعية فيه .. لكنها موضوعية من نوع خاص .. موضوعية تحكم على العمل الفنى من حيث مدى صدق تعبير المتفنن مع محيطه الذى يحيا فيه .

ولهذا كله .. صرنا نجد كثيرا من المجتمعات المتقدمة عامة والاشتراكية على وجه الخصوص تستغنى عن مصطلح نقد أدبى أو نقد فنى ، وتحل محلها اسم علم الأدب وعلم الفن .. وذلك امعانا منها فى التزام منهج العلم فى تذوق الفنون .

وثالث المحاور التى يجب أن يدور حولها البحث لاستحداث مناهج التذوق الفنى .. محور الفن المقارن .

بمعنى التأريخ للظاهرات الفنية ومذاهبها التراثية بجانب الحصر الدائم لمثيلاتها المعاصرة ، ورصد الامتدادات القديمة ودرجات التغير التى طرأت عليها فى الحاضر .. ذلك لان هذا المحور يقوم بدور هام فى التيسير على الدارسين مهمة التنقيب ومشقة التزود بدقائق الأصول الماضية .. فينسق ويرتب وينظم المتشابه والمختلف .

ومن ثم فان الفن المقارن يسد عدة حاجات لدى الانسان فى مقدمتها انسانيته ذاتها .. باعتبارها تقوم بالدرجة الأولى على عنصر الفن ، ويليها حاجة قومية واجتماعية أيضا .. لأن الفن المقارن يقدم ركيزة أصيلة من أقوم تراث حضارى لأبناء المجتمع .

وليس المقصود بالفن المقارن - كما يظن البعض - تسقط الأخطاء أو تصيد الاقتباسات والتأثيرات .. **بل هو عقد المقارنات بين الظواهر الفنية الكبرى التى تعم بلاد العالم عامة ووطننا العربى على وجه الخصوص .. فى فترة من الفترات السابقة ، ثم تتبع امتداداتها الزمنية وانتقالاتها بين هذه البلدان .** ومن ثم يعمل الفن المقارن على تضييق التباعد المكانى والزمانى بين ثنايا الفن وبين تاريخه .. وذلك بالربط الفكرى بين ظواهره المتناثرة .

وللأسف فان حقلنا العربى خلو من النتاج الكامل فى هذا المجال .. فلو أخذنا شريحة الأدب المقارن مثلا ، وأردنا أن نحصى عدد الكتب فيه .. متغاضين عن حرفية المنهج الواجب اتباعه ، ومستمسكين فقط الهدف الذى ألفت من أجله .. لوجدناها لا تزيد عن ثلاث عشر كتابا . هى على التوالى ..

تاريخ النقد الأدبى عند العرب للأستاذ طه أحمد ابراهيم ، النقد الأدبى للدكتور أحمد أمين ، الأصول الفنية للأدب للأستاذ عبد الحميد حسن ، ومقدمة كتاب نقد النثر لقدامة التى كتبها الدكتور طه حسين ، من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده للأستاذ محمد أحمد خلف الله ، فن القول للأستاذ أمين الخولى ، أصول النقد الأدبى للأستاذ أحمد الشايب ، الأدب المقارن (بطبعاته الثلاث) للدكتور محمد غنيمى هلال ، نقد الشعر فى الأدب العربى للأستاذ نسيب عازار ، النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى لروز غريب ، النقد المنهجى عند العرب للدكتور مندور ، دراسة

لخصائص الأدب ومقارنة بين أغراض من الشعر العربى والغربى للأستاذ نجيب العقيقى ، رحلة الأدب العربى الى أوروبا للأستاذ مفيد الشوباشى ، الأسس الجمالية فى النقد العربى للدكتور عز الدين اسماعيل ٠٠ وكلها تنحصر فى فترة قريبة منذ عام ١٩٣٣ ٠

ويبدو من هذا الحصر مدى الضآلة التى تعانيها شريحة فنية واحدة وسيلتها اللغة فى التعبير ، وتبين حداثة الاهتمام بهذا النوع من الدراسات المقارنة ٠

ومن ثم فيتحتم علينا أن نستدرك ما فاتنا ، ونزيد من حصيلته فى شتى الشرائح ٠ ولا عيب من أن نسترشد مؤقتا بما انتهجه غيرنا فى بلاد العالم من وسائل ونماذج كمرحلة انتقالية ، فنختط على ضوئها طريقنا ونبرز للعالم شخصيتنا فى هذا الطريق ٠٠ بتأليف كتب فى الفن العربى المقارن على المستوى العلمي الذى نجده متمثلا فى كتاب مدام دى ستايل مثلا ٠٠ المعروف باسم « من ألمانيا » الذى عرفنا بكل ما نريد معرفته عن الأدب القومي فى الامارات الألمانية ، وكتاب « رسائل فلسفية » لڤولتير الذى صار مرجعا دقيقا للأدب الانجليزى المقارن ، وكتاب لانسون عن الأدب الفرنسى ٠

ولنا بعد هذا كله أن نطل على ميدان هذه الفنون لدينا ، ونسأل أنفسنا ٠٠ أين نحن من كل هذه المتطلبات ؟ ثم نؤجل الاجابة لنسأل سؤالا آخر ٠٠ ماذا يعيبنا ؟ ٠٠ أهى تركيبة فكرياتنا أم هى طبيعة لغتنا ؟ ان رولان بارت يرد وكأنه يعبر بلسان حالنا قائلا ٠٠ « درجة الصفر فى الكتابة ٠٠ **ذلك لأن المسألة التى تطرحها معضلات هذه الكتابة تتلخص فى شىء واحد :** هل من الممكن أن نحرر الكلام قبل أن نحرر التاريخ من قيود اللغة ؟ » فنحن فى وطننا العربى نعيش فى فوضى المصطلحات اللغوية المختلف على ترجمتها ٠٠ فها نحن نخلط مثلا بين الشاعرية وبين الرومانسيه ، بل ونختلف فى كتابة هذه الأخيرة ٠٠ فتارة هى رومانتيكية وتارة أخرى رومانتية وثالثة رومانطيقية ٠٠ وقس على ذلك الكثير ٠٠ وهذه وحدها مسألة من أهم معوقات العمل على وضع أسس فن مقارن عندنا ٠٠ ولابد من ايجاد حل حاسم لها ٠٠ هذا الحل لن يتسنى بغير التحديد العلمي للمفهومات وما صدقاتها ٠٠ فهل نلقى هذه المهمة أيضا على عاتق المعهد المنتظر ؟ ٠٠

عندئذ لنا أن نشرد بأذهاننا وراء الأمل ٠٠ ترى أفى الامكان أن يستقيم ذوقنا ؟ ٠٠ وهل فى الامكان أن يدخر لنا المستقبل نقادا علميين على المستوى العالمى المقارن ؟ ٠٠ وهل آن لنا أن ننفرد بنظرية فى الفنون تفرض أصالتها وموضوعيتها على المجتمع العالمى ؟ ٠٠ نجيب على ذلك كله ونكرر ٠٠ لا أمل فى تحقيقه الا بالعودة الى اقامة معهد التذوق الفنى ٠

جمال بدران

تنعى مجلة الفكر المعاصر وفاة علم من أعلام الفكر الفلسفى والصوفى فى حياتنا الثقافية هو المرحوم الأستاذ الدكتور محمد مصطفى حلمى ، ووفاء لذكراه تعد المجلة بأن تقدم دراسة وافية عنه فى عدد قادم ٠

التشكيل الجديد عند :
مونـدريـــان

في الاسبوع الأول من شهر فبراير الماضي احتفل العالم بذكرى مرور خمسة وعشرين سنة على وفاة أحد رواد الفن الحديث هو المصور الهولندي بيت موندريان الذي توفى في أول فبراير من عام ١٩٤٤ عن اثنى وسبعين عاما من الحياة الصارمة الخشنة المكرسة لخدمة الفن .

وقليل من المصورين المعاصرين يمكن أن يقارنوا بموندريان في طول الفترة التي قضـــاها في الدرس والتحصـــيل الأكاديمي ، فقد أخذ على عاتقه أن ينال الشـــهادة تلو الشـــهادة ليثبت لنفسه وللعالم أنه يستطيع أن يرسم ويصور ، وأن يعلم الآخرين أن يرسموا ويصوروا أيضا ، لكن هذا الطالب الأبدي لم يكن مجرد تلميذ فقد كان عقله يستجيب لكل أفكار جديدة ، وكانت عيناه متفتحتين لكل انطباع عصري جديد . صور الحقول والمزارع والوجـــه الانساني والجســد والترع والزهر والشـــجر ، لكن ما لبث أن تحول « الموضوع » الى مجرد تكثة مبهمة ، ثم تلاشى تماما لتجول الروح في تجديدات خالصة قوامها الخط الأفقي والخط الراسي وقليل من الألوان الاساسية فحسب .

التشكيل الجديد

وها هو المصدر المحنك يقدم للعالم خلاصة تأملاته وخبرته باسم « **التشكيل الجديد** » (نيوبلاستيسزم) ولا يشك أحد اليوم في أن أعمال موندريان التي لقيت الضحك والاستهزاء أول الأمر انما تتسم بقوة الشخصية وأصالة الرؤية . وقد أمكن لذلك الفنان بفضل مضـــاء عزيمته ومثابرته وايمانه الذي لا ينطفيء بقيمة عمله أن يدخل من الباب الضيق الى عالم الخلود . ففي المسارات المتشـــابكة لتاريخ الفن في أوائل القـــرن العشرين يقف موندريان واحدا من العمد الأساسية التي يرتكن اليها تطور الفن الحديث ، فهو واحد من الرواد الذين طوروا ببطء واناة أسلوبهم نحـــو النزعة غير التسجيلية التي سعت الى اختزال الظواهر المرئية لتأكيد استقلال الأشكال الخالصة .

ولم يولد هذا الاتجاه عند موندريان بغتة ، فقد مر الفنان بدروب اختطتها أساليب مختلفة سابقة عليه . **وأوصله تامله الى تصوير مختصر الى مقومات أصـــولية** حتى يتعذر استخلاص علاقة مباشرة بين الصيغة المقـــدمة واية ظاهرة مرئية مألوفة من قبل . فلا ترتبط تصاوير موندريان في النهاية الا بالتجريد الخالص . ومع ذلك فعلى الرغم من صرامتها الهندسية فانها لا يستحيل الى مجرد ممارسة أسلوبية جوفاء . وقد تمسك موندريان بأن التجريد لا يعني مجرد اجراءات ميكانيكية لأن « الفن المجرد » مثل « الفن الطبيعي » يضع لنفسه هدفا هو أن يعطي الحيـــاة لأشكال وألوان قادرة على اثارة نوع من العاطفة . وينبع فن موندريان من احساس عميق بعالم محكم التنظيم ، على ان عقلانية موندريان المشوقة الى نظام منطقي صارم تقترن بصوفية روحانية ، وتمتزج بها امتزاجا فريدا هو انعكاس للمظهر الشمولي للحقيقة .

أسلوب جديد في التعبير

ويمكن لهذه الاشارات السابقة أن تنير الطريق الذي سلكه الفنـــان . ففي بداياته الفنيـــة اعتنق موندريان الموضوعات التقليدية المألوفة . وتلقى بالترحاب التجارب الفنية منذ ما بعد الانطباعية ، وقد بدت كل هذه المؤثرات في أعماله الأولى . كما ارتبط أسلوب موندريان في هـــذه

• فى المسارات المتشابكة لتاريخ الفن فى أوائل القرن العشرين يقف موندريان واحدا من العمد الأساسية التى يرتكز عليها تطور الفن الحديث.

الحقبة بانشغالاته اللاهوتية المتصوفة . وتنتهى هـذه المرحلة عام ١٩٠٧ عندما تتحول دراساته الى صياغة أكثر ثباتا .

ويطور « اثيرية الضـــوء » الى تركيب متناسق فى مجموعته المسماة « الأكثر والأقل » التى أنتجها فى الفترة من ١٩١٤ الى ١٩١٩ . ونلحظ فيها تدرج الوحدات ، ووضعها من بعضها بعضا ، والفراغات التى تفصل بينها ، مما يولد نوعا من الحركة والوضاءة الفريدة . وفى أواخر عام ١٩١١ عاد موندريان الى باريس حيث جذبه النهج التكعيبى الذى أحس أنه قريب منه جـدا . ولم يطل الوقت حتى مارس هذا النهج وسيطر عليه . وقد كانت هذه الحقبة مهمة فى نماء موندريان الفنى فقد وجهته الى حلول ذاتية بعد اكتشافه حيوية الخلايا الأولية للتكوين . ومنذ عام ١٩٢٠ اتجه موندريان الى تبسيط جذرى . ومن هنا نبعت أعماله التى ستمنحه شهرته ومكانته البارزة فى تاريخ الفن .

وقد اتصفت حياة موندريان فى الفن بالبحث الدءوب وطرح الأفكار المسبقة المتحكمة ، ورفض الفن الذى يقص حكاية أو يعكس أحلاما أو عوالم نفسية مثلما حدث عند السيريالية ، كما نبذ التخمينات والاحتمالات الجزافية ، مفضلا الاعتماد على الاحساس بالتكوينات الجلية والشكل الخالص . ومن محاولات موندريان الأريبة فى سبيل التطور الى أسلوبه الذاتى تلك التنويعات الذكية التى أجراها فى موضوعى « الجسم العارى » و « الشجر » حيث تتحول التعميمات الى الحذف ثم الحذف حتى ينتهى التعميم الى أن يكون شكلا مجردا منعدم الصلة بالأصل الطبيعى من ناحية وبالتعميم الأول من ناحية أخرى .

وأن تتبع التعميمات المرحلية التى قادت موندريان الى تلك التكوينات التجريدية ، التى تبدو تكوينات بذاتها ولذاتها ، يبين كيف توصل موندريان بأناة وتدبير الى تبسيط اشكاله والاقتصاد فى ألوانه مضـحيا بغنائيته الشجية الأولى التى كان يمكن أن تضعه فى مصاف سلفه ومواطنه فينسنت فان جوخ ، متخليا عن عاطفيته تلك فى سبيل عقلانية صارمة . وما أشبه موندريان فى ذلك بقبطان تشرف سفينته على الغرق فيخفف من حمولتها بالقاء الكثير من البضائع التى تحملها من أجل انقاذ السفينة والابقاء على القدر المحدود يتيح لها أن تمضى قدما خارجة من هوة الغرق ، ولهذا يصدق ما قيل عن فن موندريان والفن الجيد بصفة عامة من انه فن الحذف أكثر مما هو فن الاضافة والبهرجة والتنغيم .

ومع ذلك فكل اجراءات الحذف التى يجريها موندريان — والتى يمكن أن توصف بأنها تخفف من الأحمـال — لا توصل الى افقار فنه بل على العكس الى اثرائه ، لا توصل الى أسلوب مجدب هزيل ، بل تبقى وراء تلك الخطوط الصارمة والتكوين الخاوى نبضة فريدة ليست بممكنة الا لذلك الفنان الناسك المتعبـد الذى يشـبه « يوحنا المعمدان » الذى قال عنه السيد المسيح هوذا رجل ليس من سكان القصور يرفل فى الذهب والحرير بل هو حاف عار جائع لكنه بايمانه وزهده أقوى من الجميع . حقا ، أن تصل الى الخلود هو أن تزهد لا أن تكنز . وكما يقول عاشق الموسيقى الأصيل : **كمان وحيد فى يد عازف بارع افضل من أوركسـترا كاملة بقيـادة هـزيلة . .**

وهناك ، على أى حال ، شبه وثيق بين موندريان التكعيبيين هو العزوف عن التلاعب اللونى الذى كان يهواه

الانطباعيون والانطباعيون الجدد ثم الوحشيون من بعدهم . كما أن موندريان مثل التكعيبيين . يخلص العملية التشكيلية من الانفعالات والأهواء ، بل ومن النزعة الروائية ويقصر العملية التشكيلية على الاعتبارات الخاصة بها دون انفتاح على متطلبات أخرى . فينكب على الشكل للاستحواذ عليه . وقد وجد التكعيبيون الطريق الى ذلك عن طريق اختيار « المكعب » شكلا أصوليا ، أما موندريان فقد خطا خطوة أبعد من ذلك ، مكتفيا من المكعب بجوهره ، وهو الزاوية القائمة ، أو بعبارة أخرى الخط الأفقى الذى يتلاقى مع الخط الراسى عند زاوية قائمة .

ولنتحدث الآن عن هذا التطور الفنى الذى مر به موندريان ، والذى أوجزناه من قبل ، بمزيد من التفصيل .

ظل موضوع موندريان المفضل فى مطلع شبابه هو الريف الهولندى . كان يعود الى مناظره فيرسمها المرة تلو المرة ، واقام فى شمال البارابانت – مثل سلفه فان جوخ – بين فلاحى بلاده مدة طويلة فتحت له آفاقا واسعة من التأمل . وقد كانت تستهويه القراءات الدينية . كان الأسلوب آنذاك مباشرا والتكوين لا مواربة فيه ، والألوان عادة ناعمة متألقة ، على الرغم من الميل الى الألوان الرمادية والخضراء ، وكانت مناظره الأثيرة البيوت النائية المهجورة فى أعماق الغابات المكتسية بألوان تثير فى النفس أحاسيس غامضة تنم عن مزاجه الصوفى ، وحبه الفياض للنبات والشجر .

ثلاثة ألوان أولية

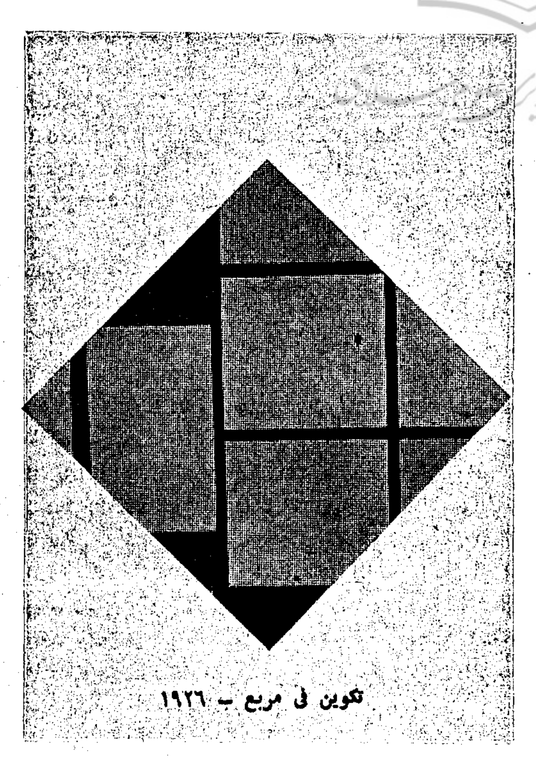
وفى صيف عام ١٩٠٨ أثناء زيارة موندريان الأولى لجزيرة وال شيرين دخل تغيير جذرى على أسلوبه ، فقد التقى هناك بالمصور توروب وتأثر بأسلوبه التجزيئى (ديفيزيونيزم) ردحا من الوقت . وتبنى بكل سهولة الأسلوب التنقيطى الذى عرف به « سوراه » وضربات الفرشاة الممدودة التى ألفها « مونسن » . وصارت ألوانه – كما بدت فى سلسلة الكثبان الرملية والقلاع والمنائر العتيقة التى صورها بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١١ – أكثر وضاءة فبدأ بالأزرق الباهت والأبيض والوردى والذهبى – وصار الفنان التأملى الرزين مصورا غنائيا متفائلا أيضا . وفى بعض لوحات هذه الحقبة يحقق موندريان طلاوة غير عادية باستخدامه للألوان الأولية فحسب .

نصح بعض الأصدقاء موندريان بالسفر الى باريس واعارة المصور الهولندى كيكرت مرسمه فى مونبرناس فرحل اليها فى أواخر ديسمبر ١٩١١ وسرعان ما تأثر بالتكعيبية وصور سلسلة « الأشجار » وهى متتابعات تجريدية على ذات الفكرة . وقد ظلت هذه المجموعة من الرسوم فريدة فى تصاوير هذا العصر . وفى هذه المرحلة الباريسية حاول موندريان ان ينفذ الى لب التكعيبية .

وأثناء تقليبه لها على مختلف وجوهها واختباره لها توصل الى مناطق من التصوير غير مكتشفة حيث يتحول كل شىء الى توزيع أوركسترالى للخط واللون دون أية اشارة الى الحقيقة الموضوعية . ثم اختصر موندريان هذه الخطوط تدريجيا الى خطوط أفقية واخرى راسية ، وحصر الوانه فى ثلاثة الوان أولية هى الأحمر والأصفر والأزرق . وأحاطها بالأسود والأبيض وفى بعض الأحيان بالرمادى .

قبل أن تنشب الحرب العالمية الأولى بخمسة عشر يوما كان على موندريان أن يرجع الى هولندا بسبب مرض عضال الم بأبيه . ولما أعلنت الحرب احتجز فى أمستردام ولم يكن بامكانه أن يعود الى باريس الا بعد اعلان الهدنة . وقد كانت محنة بالنسبة لموندريان فقد ترك أعماله تتعرض للضياع والتبديد فى العاصمة الفرنسية لكن لحسن الحظ لم يمسسها أحد فلم ير فيها أحد قيمة يغرى بها اللصوص . ووجدها موندريان سليمة من غير سوء عندما عاد الى باريس بعد ما يقرب من خمس سنوات . وقد واصل موندريان تجاربه فى هولندا نحو التجريدية فى موضوعات البحر وواجهات الكاتدرائيات ، مطورا أسلوبه الى أسلوب متميز بالايقاع الخالص للخطوط الأفقية والراسية .

وقد كانت هذه التجارب تمهيدا لما سماه موندريان بعد ذلك « بالتشكيل الجديد » وفى عام ١٩١٥ التقى بثيوفان دويزبرج الذى كان مجندا بالجبهة البلجيكية الهولندية . وكان شاعرا ومصورا وصحفيا تحمس

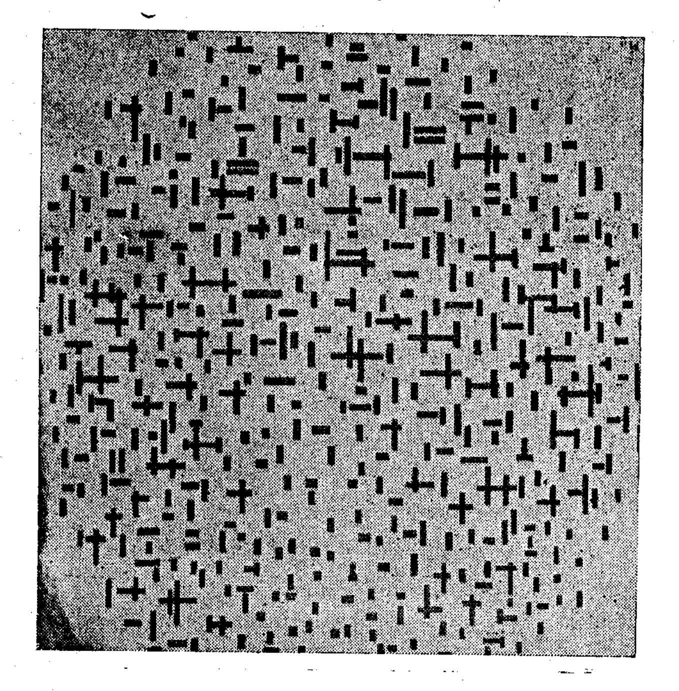


تكوين فى مربع ـ ١٩٢٦

لآراء موندريان وكان أول من عمل على نشرها . وقد اشتركا معا فى تأسيس مجلة « الأسلوب » التى صدر عددها الأول فى اكتوبر ١٩١٧ . وقد أولى موندريان الكتابة الكثير من وقته ، ونشر عدة مقالات ضافية عن الفن ، بعضها فى شكل محاولات . واحدى هذه المقالات بعنوان « حقائق طبيعية وحقائق مجردة » هى احدى الوثائق الأساسية فى الفن التجريدى .

عندما عاد موندريان الى باريس فى مطلع عام ١٩١٩ بعد أن وضعت الحرب أوزارها واصل تقصيات طويلة فى « فكرة الأفقى والرأسى » لم تتوقف الا بوفاته بعد خمسة وعشرين عاما . وقد كانت خلفياته رمادية أول الأمر ثم تحولت الى الأزرق الفاتح ، وأصبحت بعد عام ١٩٢٢ بيضاء على الدوام . وهو يعود الى تكرار بعض تكويناته مع اختلافات طفيفة عادة ، كما يبدو فى سلسلة «المربعات» التى رسمها بين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٢ — . وبعض اعمال هذه المرحلة الوسطى تتألف من مربع احمر يغطى ثلاثة ارباع السطح المرسوم . وقد تزايدت سرعة انتاج موندريان بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٩ . وخلال الأربع سنوات الباقية من عمره عمد الى تنويعات للون وانتهى الى اقصاء الخطوط السوداء تماما . وتصل حياته الى قمة اكتمالها برؤيته الفنية الخالصة التى استقاها من أبحاثه التكعيبية عن طريق بناء المساحة لا ابتداء من تحليل الشىء بل تحديده

تكوين فى خطوط — ١٩١٧



له بمسطحات منتقاة من بين العديد من التوفيقات الممكنة ..

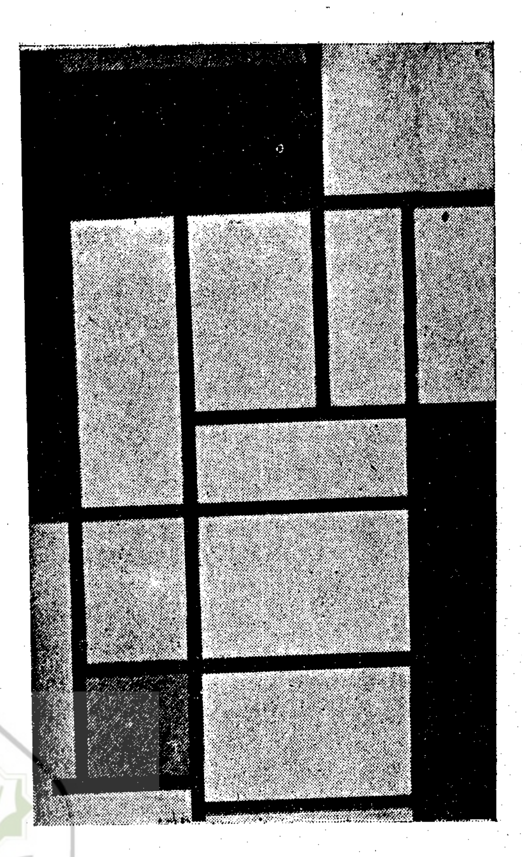
فكرة التشكيل الجديد

لم يعرض موندريان الا قليلا ، ولم يبع الا نادرا . عاش حياة بسيطة فى مرسمه الذى زينه وفقا لمبادىء « التشكيل الجديد » . عاش حياة صامتة منعزلة ، أشبه بحياة النساك فى محراب الفن . ومع ذلك فقد ذاع اسمه فى انحاء العالم بفضل أسلوبه الجرىء . وقد أثرت أفكاره فى الكثيرين من فنانى الطليعة من أمثال ليجيه وبوستير . وفى عام ١٩٢٥ أعاد « الباوهاوس » فى فيمار نشر كتابه «التشكيل الجديد» الذى سبق نشره بالفرنسية فى باريس عام ١٩٢٠ . وقد كانت آراء موندريان قريبة من آراء « الباوهاوس » الألمانى و « البنائية » (كونستراكتيفزم) الروسية ..

انشغل موندريان بأن يستخلص من صخب الحياة الأرضية صورة بكرا لم يداخلها أى تأثر بأساليب الآخرين وآرائهم . انه يفرض نظاما على الحركة ويقصى عن تكويناته ما هو عرضى وزائل فى رؤيا الأشياء . ويستخدم الأشكال والمقاييس لا كأدوات بل كحلول ، لا كوسائل بل كفايات .

كتب موندريان عام ١٩٢٦ يقول : اننا نحتاج الى جماليات جديدة مبنية على الروابط بين الخطوط والألوان الخالصة . وذلك لأن الجمال الخالص لا يتحقق الا بالروابط الخالصة بين عناصر بنائية خالصة . لم يعد الجمال الخالص مجرد ضرورة بالنسبة لنا ، بل هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن القوة الشاملة التى فى كل شىء . انه مماثل لما كان يعرف فى الماضى « بالقداسة » ولا غناء لنا عنه نحن البشر المحكوم علينا بالموت فى بحثنا عن التوازن اللازم لحياتنا لأن الأشياء معادية لنا أصلا والمادة الخارجية عدوانية الطابع .

ولما كان تحرير الشكل من أسار الطبيعة نقطة انطلاق فى التقدم الانسانى فان هذا التجريد ذو اهمية بالغة بالنسبة « للتشكيل الجديد » وتكمن قوة التشكيل الجديد فى أنه بين الضرورة الملحة لأن تتجرد لغة التصوير من الصيغ الطبيعية . وقد جردت مقومات التشييد وتكويناته فى الوقت ذاته . ويبين من ذلك مبلغ ارتباط رؤية موندريان التشكيلية بالعلوم الهندسية ، وتمكينه للتصور الرياضى والهندسى للوجود أن ينطلق ويتحرر من أسار تراكمات الرؤى الطبيعية الظاهرة ليضع يده على العمود الفقرى لرؤية الوجود . ان الصور الجزئية اليومية التى تداعب أبصارنا تجعلها تنحرف عن الأصوليات البنائية فى شكل الكون . وأن الفكر الانسانى والذوق الانسانى بالتالى فى حاجة الى اقصاء التراكمات الجزئية وازالة الانقاض



تكوين فى الوان ــ ١٩٢١

بعصر جديد تلعب فيه العمارة دورا هاما فى المجتمع الجديد .

والزاوية القائمة لحمة العمارة وسداها ، فالابنية الراسخة ترتكز على عمد قائمة وأما ما ليس زاوية قائمة فهو زوائد وحواش ونقوش . لكن ما أهمية الزاوية القائمة؟ هل هى كافية لتفسير الحقيقة المرئية بأسرها ؟ هل هى كافية لاستيعاب هذه الحقيقة والامساك بها ؟ هناك مثلا الأرض ذلك الشكل البيضاوى .وهناك الحركة والطاقة، وغيرها من حقائق الوجود الأصولية

ان المعنى القائم وراء فن موندريان يتركز أساسا فى بحثه عن نقاء الشكل من خلال تخفيض وسائل التعبير الى مجرد رابطة ، والرابطة الأساسية يخلقها خطان مستقيمان يلتقيان عند رؤية زاوية قائمة . ولم يرفض موندريان الخط المنحنى والكتلة فى الفراغ فحسب ، بل أيضا كل ايماءة الى الفرشاة أو التذكير بالأسلوب التقريرى . وكانت النتيجة نوعا من التقصى الخفى عن المطلق ، ذلك التقصى الذى اكتسح عالم الظواهر ، ولما كان سطح الصورة مساحة فان التصوير عليها يجب أن يكون أيضا شكلا محددا ، وبالتالى يصبح وسيلة للتعبير عن معنى غير مرتبط لا بالمكان ولا بالزمان ، بل متعلقا فحسب برابطة . وقد حاول موندريان أن يعبر عن هذه الملاقة بتوازن غير تماثلى اى غير زخرفى .

والزخارف والبهارج المتواتر عليها فى التصوير والفكر والحياة ، لنستجلى العمد والدعائم ، فنحن فى حاجة اليها لنواجه بها العالم المضطرب المحيط بنا ، والذى يغزونا ويهددنا ويكتسح امننا ووجودنا . لهذا كان الفن الانسانى أحوج الى اجراء عمليات اقصاء وحذف بدلا من عمليات الحشد والتضخيم والأطناب غير المجدية .

الأب الروحى للعمارة الحديثة

وعلى الرغم من أن موندريان يشير الى العمارة فى بعض كتاباته فقد ظل مصورا فى المقام الاول : الا انه يستأهل بحق لقب « الأب الروحى للعمارة الحديثة » فان أعماله التشكيلية تنطوى على نظرة معمارية ، وتنبىء

ويبدو أن الأمر يحتاج الى مزيد من التأمل فى هذا المقام . فانه اذا تقصينا كل التصورات على ما يرى موندريان فهل يفيد شيئا كثيرا الوقوف عند حد الزاوية القائمة والاقتصاد فى اللون مثلما فعل موندريان ؟ هل يكفى الاقتصار على فكرة الزاوية القائمة للاستحواذ على الحقيقة الأصولية ، وعلى كل هذا الخضم من الظواهر الطبيعية : الحركة ، الدائرة ، الطاقة ، الى آخره ؟ لا شك أن الاجابة تزعزع فلسفة موندريان التشكيلية باعتبارها ارتباطا بالحقائق الأصولية واقصاء للتفريعات والأصداء .

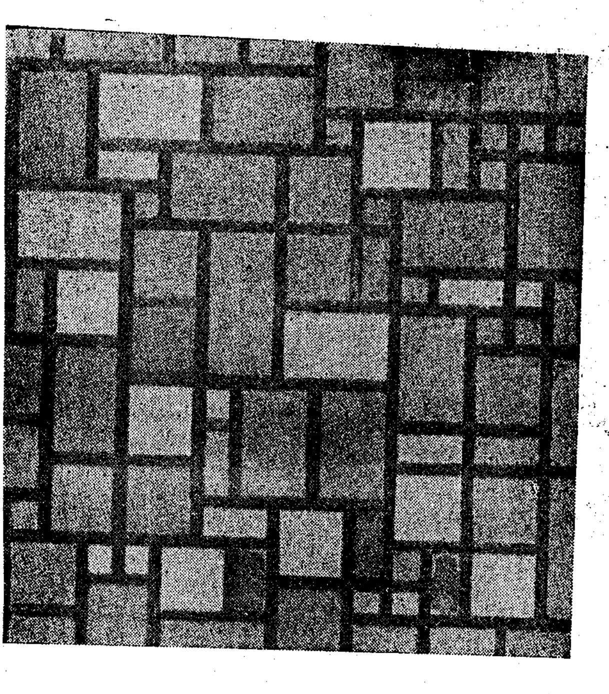
ولكن يمكن القول فى هذا المقام بأن قيمة موندريان انما تتمثل فى انه بعد ان نادى بوجوب الاقتصار على الحقائق الاصولية وبناء الرؤية التشكيلية عليها رأى أن يختار

لنفسه حقيقة من ضمن الحقائق الأصولية التى لا يمكن ان تقتصر على حقيقة واحدة قط ، وبنى فنه على التنبيه الى هذه الحقيقة والتذكير بها . وفى هذا اتصف موندريان بالوضوح والصراحة واستقامة الرؤية . وفى مجال اختياره هذه الحقيقة يمكن القول بأن الزاوية القائمة انما ترمز الى الكمال ، وتحقق ايضا للروح الحائرة بين ظواهر الكون الثقة والطمأنينة التى كانت تسعى اليها روح موندريان المتعطشة الى اليقين بروحانية المتصوفين .

أخذ ثلاثة كبار

وعلى الرغم من فقر موندريان المدقع فقد أصبح مرسمه مكانا يحج اليه منكرو الطليعة والفنانون المجددون من انحاء العالم . وقد كان من زواره المصورون موهولى ـ ناجى ومارينتى وجابو وآرب وشـوتيرز وجروبيوس والناقدة الأمريكية كاترين درير التى اخذت منذ عام ١٩٢٦ تقدمه الى الجمهور الأمريكى وتعرفهم بفنه ، وذلك من خلال معارض متجولة بمعاونة المصورين مارسيل دوشام ومان راى . وقد كتبت فى كاتالوج معرض بروكلين تقول : ان هولندا قد انجبت ثلاثة مصورين كبارا كانوا تعبيرا منطقيا عن روح وطنهـم الا انهم تعـدوه ايضا عبر قوة شخصياتهم . كان الأول هو رمبرانت والثانى فان جوخ والثالث موندريان . كما كان من زوار موندريان الباريزين المصور الانجليزى بن نيكولسون الذى قال فى ذكرياته عن موندريان : ان الشىء الذى اذكره اكثر من غيره هو ذلك الاحساس بنصاعة الضوء فى غرفته ، ولحظات الصمت والسكون أثناء حديثه وبعده . كان احساسى فى مرسمه اشبه بالاحساس فى تلك الكهوف التى الف الأسود أن يترددوا عليها لتنتزع الأشواك من براثنها .

وفى عام ١٩٣٦ اضطره نزع ملكية البيت الذى يقيم فيه الى الانتقال الى بيت جديد لم يتح له فيه أن يسترد الجو الذى كان قد حققه فى بيته القديم . وعندما أحس بأن الحرب العالميـة الثانية وشيكة الوقوع وأن باريس ستكون عرضة لهجمات الألمان بادر الى الرحيل الى لندن فى سبتمبر ١٩٣٨ حيث التقى ببعض الأصدقاء مثل جابو وبن نيكولسون ، لكنه لم يبق فى لندن سوى عامين عمـل بها فى مرسم دمرته القنابل النازية . وفى سبتمبر ١٩٤٠ رحل الى نيويورك فوصلها متعبا معدما . وبعد أن استرد

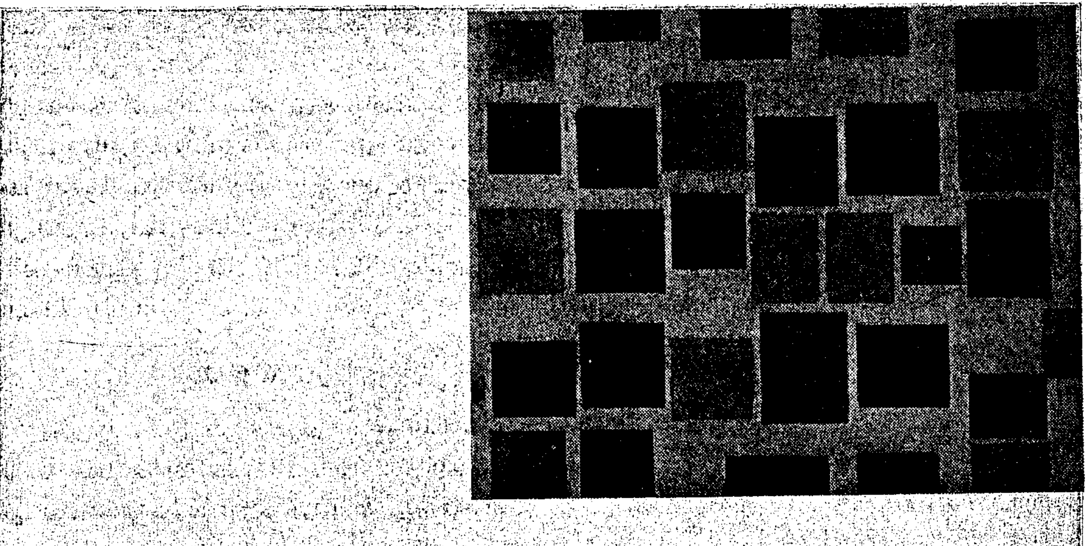


تكوين فى الوان وخطوط ـ ١٩١٩

بعضا من صحته فى الريف أنكب على العمل من جـديد مشجعا من لفيف من المعجبين . وقد انجز هناك كثيرا من لوحاته التى كان قد سبق أن بدأها فى لندن ، بل وفى باريس ايضا . وذلك بالاضافة غير المتوقعة لمربعات وخطوط ملونة كان من شأنها أن خففت من تأثير الخطوط السوداء التى تزايدت فى أعماله عند نهاية الحقبة الباريسية حتى صارت عدوانية الطابع . وفى لوحاته الأخيرة يجزىء الخط الى عدة مربعات صغيرة متلاصقة . وقد جلب اليه العامان الاخيران من حيـاته من الرضـا ما لم يجلبـه اليه خمسـون عاما من الحياة الشاقة والكفاح . وربما كان التحسن الطفيف الذى طـرأ على حياته قد جعله أكثر استقرارا فى عمله .

جماعة المربع والدائرة

ومنـذ عام ١٩٢٤ توقف موندريان عن الكتابة لمجلة « الأسلوب » للموقف الذى وقفه فان دويزبرج من آرائه



تكوين فى مسطحات ـ ١٩١٧

الأساسية والذى اعتبره موندريان ارتدادا ونكوصا . لكنه مضى يكتب المقالات لمجلات فرنسية مختلفة ، وعلى الأخص مجلة « حياة الآداب والفنون » و « كراسة الفن » وفى عام ١٩٣٠ انضم الى جماعة « المربع والدائرة » وهى جماعة الفهاتوريس جارسيا وميشيل سيوفور ، لمت شمل الفنانين التجريديين للصمود فى وجه التيار السيريالى المتصاعد آنذاك . وقد تألفت الجماعة من خمسة وعشرين عضوا وأصدرت مجلة ظهر منها ثلاثة أعداد . ونشر موندريان على صفحات هذه المجلة مقالته « الفن الواقعى والفن الذى يتعدى الواقع » وقد أصيبت الجماعة بضربة قاصمة بسبب مرض عضال أصاب ميشيل سيوفور . وقد واصل رسالة « المربع والدائرة » جماعة أخرى تألفت عام ١٩٣١ من أربعين عضوا سميت بجماعة « التجريد والخلق » وكان موندريان واحدا من أعضائها البارزين . وقد أصدرت الجماعة عام ١٩٣٢ مجلة تبنت قضية الفن غير التسجيلى ، واستمرت حتى سنة ١٩٣٦ . وعندما رحل موندريان الى نيويورك نشر مقالات بالانجليزية وقد جمعت فى كتاب عام ١٩٤٥ بعد وفاته بعام ، وأعيد طبعها عدة مرات .

مات موندريان فى أول فبراير ١٩٤٤ فى الثانية والسبعين من عمره على أثر التهاب رئوى لم يعتن بعلاجه . وقد اشترك فى تشييع جثمانه كثير من المفكرين والفنانين الذين كانوا قد لجأوا بدورهم الى أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية . كما أقيمت له المعارض الشاملة بعد مماته بقليل بمتحف الفن الحديث فى نيويورك عام ١٩٤٥ وفى أمستردام عام ١٩٤٦ وفى بازل عام ١٩٤٧ وفى بينالى فينيسيا عام ١٩٥٦ وفى باريس عام ١٩٥٧ . والحق أن موندريان واحد من الفنانين الذين لم يلقوا حقهم من التقدير والتبجيل الا بعد وفاتهم .

ان أهمية موندريان بالنسبة لتصوير هذا القرن كبيرة . وليس ذلك فحسب لتطوره التدريجى من الطبيعة الى أكثر الأساليب ايغالا فى التجريد ، بل أيضا للجدية التى صاحبت هذا التطور . كانت كل خطوة نابعة عن الرجل ذاته ، ولم يكن ثمة لحظة واحدة من عدم الاكتراث فى تطور فنه وقد تحمل مسئولية ما آمن به مسئولية كاملة، ولم يكن من الميالين الى المساومات أو التنازلات أو التراجع . وعلى الرغم من التجريد الموغل فى لوحاته ، فلا يزال ثمة ما يشع من ورائها ويجعلها أعمالا يعجز المقلدون عن تقليدها .

نعيم عطية

مجلة المسرح فى ثوبها الجديد



روائع التصوير الفرنسي في القاهرة

ان معرض « روائع التصوير الفرنسي في القرن العشرين » الذي أقيم في الشهر الماضي ، احتفالا بالفية القاهرة ، يعد حدثا فنيا هاما ، بل من أهم أحداث هذا الموسم الفني . فلاول مرة تقيم فرنسا عرضا ضخما مثل هذا العرض خارج بلادها . ثم ان المعروضات هي اللوحات الأصلية وليست صورا او مستنسخات منها . ومن هنا أهمية هذا المعرض من الناحية الفنية والتاريخية ..

ويجيء أيضا هذا المهرجان الفني اليوم في ظروف سياسية خاصة ، لا يسعنا التقليل من اهميتها : ففرنسا اليوم تلعب دورا في قضية الشرق الأوسط نلمسه جميعا في موقفها العادل ازاء القضية التي أصبحت مصدر اهتمام العالم بأسره . ومشاركة فرنسا في الاحتفال بهذا المعرض ، وكذلك بعروضها لفنون البالية ، بجانب مشاركة الاتحاد السوفيتي في هذا المجال ، ليلقى ضوءا على هذا الموقف ، ويعطيه دلالته ومغزاه من الناحية السياسية . انه يبدو هنا كاستمرار لهذا الحوار السياسي الذي نراه اليوم يجرى على المستوى الفني .

ومع ذلك فهذا الحوار الفني لم يكن وليد احداث الساعة . فكل منا يعلم الدور الملموس الذي لعبته « باريس » بالنسبة لمستقبلنا الحضاري مع نهاية القرن التاسع عشر . وكل منا يعلم عن التأثيرات العميقة التي تركتها حركة الفن الفرنسي منذ بداية القرن العشرين على حركتنا الفنية ، والتي صاحبتها في نشأتها ونموها وتطورها. فقد كانت باريس بمثابة « مدينة النور » بالنسبة لفنانينا ومفكرينا حينما كانوا يتطلعون الى بناء مجتمع جديد . وقد كانت هذه هي صورتها ايضا ، حينما كانوا يسعون في نفس الوقت للعثور على وسائل التعبير الفني عن رؤياهم الجديدة الثورية . واعتقد ان تأثير باريس الحيوى على فنوننا التشكيلية - وايضا على فنون العالم المعاصر بأسره - مازال يعطي ثماره ، على الرغم من كل المعوقات التي تقف في هذا السبيل . من هنا نلمس سر الحماسة العظيمة الذي لقيها هذا المعرض من الأوساط الفنية والثقافية ومن الجمهور المحب للفن .

الحركة الانطباعية الجديدة

ويهدف المعرض لان يعطي للمشاهد صورة عريضة ومتكاملة بقدر الامكان - قد تكون من هذه الناحية سريعة لكنها دقيقة تماما - لتطور الفن الفرنسي منذ مطالع القرن العشرين حتى اليوم . أكثر من ستين عاما عاشها الفن الفرنسي في حركة زاخرة بالتطور الدائم المستمر، وذلك في أعقاب فترة تميزت بنوع من الاستقرار النسبي ، وجاءت مع انتصار حركة الانطباعيين . وقد كانت ظروف العالم في ذلك الحين تعطي الأسباب والمبررات لهذا الاستقرار . لكن ما ان انحسر مد الحركة الانطباعية ، وما أن تغيرت أيضا ظروف العالم المحيط ، ومع اقتراب موجات من الأزمات والتطاحن الاجتماعي والسياسي والذي أدى الى اندلاع نيران حربين عالميتين ، حتى تغيرت الأوضاع وفقدت انطباعية « ادوارد مانيه » انطباعية النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، مبرر وجودها . وقد تلتها فترة اصطلح نقاد الفن ومؤرخوه على تسميتها بفترة ما بعد الانطباعية Post-impressionism ، ويسميها البعض ايضا بالانطباعية الجديدة .

ومعرض التصوير الفرنسي يبدأ في عرض منحن تطور الفن هذا بنماذج من رواد تلك الانطباعية الجديدة . نراه يبدأ بحوشية

« ماتيس » و « دوفى » ، وتركيبية « اميل برنار » التى قدر لها أن تجمع فى آن واحـد بينها وبين شاعرية « بيير بونار » فى جماعة واحـدة عرفت باسم جماعة الانبياء Les Nabis وقد شاهدت هذه الجماعة عضـوا من أعضائها كان له الفضل الأول فى تعريف الناس بطبيعة التمرد الذى اعلنته هذه الجماعة على الانطباعية الجامدة ، الا وهو « موريس دينى ».

وعند موريس دينى ، وبتعريفه الشهير للوحة المصورة ، نلمس وعيا جديدا ، سنجد صداه يتردد فى كل المحاولات التى قامت فيما بعد ، فاتحا عهدا جديدا للفن الحـديث باكمله . فهو الذى قال : « ينبغى الا ننسى أن اللوحة قبل أن تكون امرأة عارية وفرسا جوادا أو حكاية قصيرة ، هى قبل كل شىء مسـاحة مسطحة مغطاة بألوان نسقت بنظام معين ».

منذ ذلك الحين يبدأ التصوير عهدا يمتلك فيه استقلاله ، ويحقق نوعيته وخصوصيته . وقد تحـرر نهائيا من وصاية الأدب والقصة . منذ ذلك الحين لم تعد مهمة التصوير هى تمثيل الواقع الطبيعى ، بل خلق واقع جديد ، واقع تصويرى وفنى. لم تعد مهمته وصف قصة أو مشهد أو حدث . ومن ثم أصبح « معنى » اللوحة شيئا لا ينفصـل أبدا عن اللون والخط واللمسة .

والآن يكون المناخ قد غـدا صالحا تماما لميلاد الحركة التكعيبية، ولظهور روادها الكبار : «بيكاسو» و « براك » و « جـوان جرى » و « فرناند ليجيه » . لكن التكعيبية ما تلبث ان توهن شـعلتها ، ثم تنطفىء . ويستمر بيكاسو فى أبحاثه الخاصة . فى حين يحـاول « جاك فييون » رد الحياة للتكعيبية من جـديد ، فى أسلوب مميز استمد عناصره الأسـاسية من فن الزجاج المعشق .



للفنان ف . ليجيه

والعهد الجديد الذى فتحـه التصوير منذ الانطباعية الجديدة ، يؤدى هنا الى نتيجته الطبيعية فى صورة حركة جـديدة غطت حين ظهورها على كل ما عداها ، وانتشرت بسرعة انتشار النار فى الهشـيم ، وهى الحركة التجريدية . ويمثلها فى هذا المعرض « روبير ديلونى » وزوجتـه « سـونيا ديلونى » ، « وفرنسـوا كوبكا » . وعنـد التجريدية تتحول اللوحة الى محض تركيب من بقع الألوان الخالصـة فى مرة ، كما نجدها عند « كوبكا » فى لوحة «تكوين» . ومرة أخرى نراها فى صورة بناء مسطح من التراكيب الهندسية ، كما هو واضح عنـد « سونيا ديلونى » فى «ايقاع اللون». وهـذه الأعمال « لا تمثـل » اية موضـوعات خارجيـة ، كما انها « لا تشير » الى أشياء فى الطبيعة .

فعند التجريدية يتحول الشىء الى نقيضه . يتحول استقلال التصوير الى عزلة . ويدرك بابلو بيكاسـو مصـير التصـوير فى هذا الطريق الموصد ، فيصيح منبها : « ان الفن المجـرد شكل بغير تعبير . فاين الدراما ؟ ثم نجـد الفيلسـوف « جـون ديوى » صـاحب كتاب « الفن خبرة » يردد من بعـده : « ان كل الفنون الجميلة ـ اذا أريد لها الا تستحيل الى مجرد فنـون مصفاة خالصة ـ هى فى حاجة الى ان تجدد بين الحين والآخر عن طريق الاحتكاك الوثيق بمواد خارجة عن نطاق التقاليد الجمالى » .

وهذا تماما ما أرادت أن تقوم به الحركة السيريالية ، التى نراها تنشأ وتنمو بعد ذلك فى فترة ما بين الحربين . وها هو « ايف تانجى » بلوحته الشهيرة « القصر ذو النوافذ

الصخرية » نشاهده ضمن الجناح السيريالى فى معرض التصوير الفرنسى . والذى يحقق هنا هذا « الاحتكاك الوثيق » ـ الذى أشار اليه ديوى ـ بعالم الاحلام وبالشعر وبالاسطورة . ولقد تاثرت الحركة السيريالية التى نشات فى مصر فى فترة الاربعينات باعمال ايف تانجى اشد التاثر ، وخاصة رمسيس يونان فى مرحلته السيريالية .

وبجانب لوحة تانجى نرى لوحات رفاقه السيرياليين الفرنسيين امثال « أندرية ماسون » و « جان ميرو » و « فرنسيس بيكابيا » .

وهل لنا ان ننسى « مارك شاجال » ؟ هذا المصور الذى حير كثيرا النقاد المؤلفين خاصة باقامة تصنيفات صارمة للمذاهب والتيارات الفنية . فامام شاجال وقفت تصنيفاتهم عاجزة . فى اى قسم يضعونه ؟ بعضهم اعتبره سيرياليا صميما . والبعض الآخر وجده يجمع بين السيريالية والشاعرية الطليقة . فى حين فضل نقاد آخرون الا يضعوه فى فئة بذاتها ، بعد أن استشعروا عقم التصنيفات الآلية وخاصة فى حالة مثل حالته . ان لوحته « الحرب » التى شاهدناها هنا فى المعرض الفرنسى ، تحير المشرف على تنظيم المعرض . فقد اخذ مسيو « ميشيل هوج » بنظام التسلسل التاريخى لهذه الحقبة الفنية عند تقسيم اجنحة المعرض . لذا وجدناه يضع لوحة شاجال فى ركن قصى من الجناح السيريالى مبرزا ايف تانجى فى الوسط ، فهو هنا بلا شك ممثل السيريالية الذى لا ينازع .

صور عصرنا

ويضم المعرض خمسين عملا تصويريا لخمسين مصورا ، انها بلا شك مجموعة فنية خطيرة ، وهى تبدو هنا كباقة الزهور الجميلة ، الزهور الطبيعية لا الصناعية ، ضمت اهم واجمل اعمال هؤلاء المصورين . وفى حدود محفوظات المتحف الوطنى للفن الحديث فى باريس . ويقدم « ميشيل هوج » ـ المشرف على المعرض والامين المساعد للمتحف الوطنى هذه الباقة المنتقاة بهذه الكلمات « لا ينبغى على زائر هذا المعرض أن يبحث عن تفسير او دليل ، بل عن صوت قصيدة ولحن موسيقى ، وقد يكون هذا اللحن هامسا او صارما ، مرحا او كئيبا ، على صورة عصرنا » .

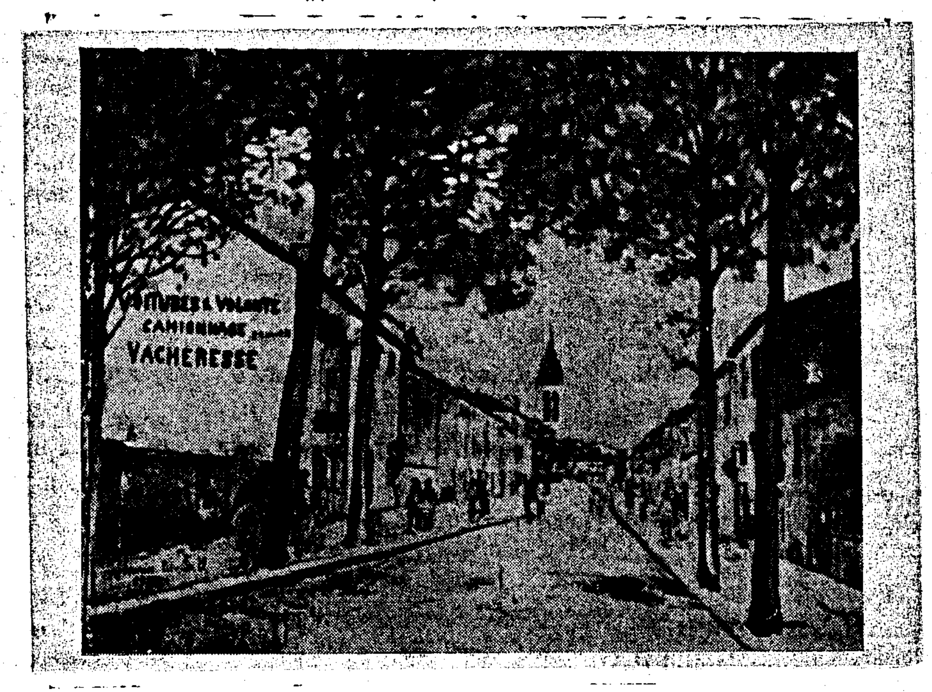
وبهذه الأعمال الأصلية نستشعر نوعا من الحوار العميق ومن الصدى ، وكأن فرنسا قد انتقلت الينا : بكل القضايا الفنية التى شهدتها منذ أوائل القرن ، وبكل التمردات العنيفة على العناصر الذابلة فى الثقافات الغربية ، وبكل ثورتها على الجمود الاكاديمى ، وبكل التوترات التى صاحبت عملية المخاض لميلاد الفن الحديث ، وبكل الدفعات التى قادت الى ظهور مختلف التيارات والاتجاهات والمذاهب الفنية التى يضمها الفن المعاصر ..

واذا كانت هذه هى نفس القضايا التى واجهتها حركتنا الفنية منذ ميلادها فى أوائل هذا القرن ايضا ، واذا كانت هذه التمردات قد اخذت نفس التتابع الذى اخذته مع تطور فنوننا المصرية المعاصرة ، فان عبارة هوج لتصدق هنا تمام الصدق : أجل ان هذا المعرض هو « صورة عصرنا » ، صورة صادقة لتمردات عصر انكمشت فيه الفواصل بين البلدان ، وانفتحت امامه آفاق عريضة لسيطرة الانسان على الكون .

ويستمد المعرض الفرنسى كل أهميته ، كما قلنا ، من أنه يضم الأعمال الأصلية للفنانين . فلو أن هذه الأعمال ذاتها قد عرضت ولكن كمستنسخات ، لما كان فى امكانها أن تحظى بكل هذا الاهتمام العظيم ، حتى لو بلغت هذه المستنسخات أعلى حالات الجودة والدقة فى نقل الاصل التصويرى . فهل هى ، اذن ، مسالة حب استطلاع يجذبنا نحو هذه الاعمال التى حازت شهرة ومكانة عالمية طاغية ؟ قد تصدق هذه المسالة عند بعض الناس ، لكن من الخطا بالطبع أن نجعلها تسرى على الكل . فمحب الفن الحقيقى ، الذى يمتلك حساسية مرهفة تجاه الأشكال ، وخاصة تجاه اللون والملمس ، لابد وأن يجد فروقا جوهرية واضحة وبينة بين الأصل والمستنسخ . واذا كان اللون والملمس هما العنصران الأساسيان اللذان تبنى عليهما اتجاهات الفن الحديث ، فان هذا يجعلنا ندرك حقيقة انه ليس هناك أى مستنسخ يمكن ان يحل محل الاصل .

الأصل والنقل

والمسالة هنا فى التصوير الحديث تشبه فى وجوه دقيقة مسالة الشعر . فالفارق بين اللوحة الأصلية والمستنسخة هو نفس الفارق بين القصيدة وترجمة لها الى لغة أخرى غير لغتها الأصلية . فاذا كنا نريد ان نتذوق قصيدة من القصائد فاولى بنا ان نرجع الى اللغة التى كتبت بها ، وخاصة اذا كانت قصيدة من الشعر الحديث . فهناك « تلوينات » فائقة الدقة فى الصور الشعرية يعتمد عليها الشعر الحديث ، سنجدها تسقط مع أية محاولة « لنقلها » الى لغة أخرى ، تلوينات تعيش فى جذور اللغة



للفنان م . أوتريللو

الأصلية . وحتى لو حاول المترجم أن يتصرف فى النص ، مجاهدا فى ذلك للاحتفاظ « بروح » هذه التلوينات، فالناتج فى هذه الحالة ان تكون القصيدة التى امامنا ، بل قصيدة جديدة ليست من صنع المؤلف بل من صنع المترجم .

وهذا هو نفس حال التصوير الحديث : ان صانع المستنسخ هو مترجم اللوحة . وهو لابد أن يسقط احساسه الخاص ووجهة نظره الذاتية حتى لو حاول عكس ذلك . لذا نجد للوحة الواحدة عديدا من المستنسخات المختلفة الأوضاع والحالات . ولا ترجع هذه الاختلافات فقط الى امكانيات الطباعة أو أدوات التصوير الفوتوغرافى ، ولكن الى الاحساس الخاص للمصور الفوتوغرافى ، والى التفضل الذاتى للمشرف على الطباعة كذلك . لذا نجد لوحات « رينوار » مثلا أشد احمرارا وأكثر لهيبا فى بعض المستنسخات ، فى حين نجدها فى مستنسخات اخرى أهدأ لونا وأخفت صوتا . واذا أحلنا هذه المسالة أيضا الى الموسيقى ، فسنجد أنها مسألة أداء فنى . « فبيتهوفن » يبدو مع « فون كارايان » مختلفا اختلافا محسوسا لو قارناه بقيادة « ارتورو توسكانينى » .

وفى كثير من الأحيان تثار مسألة الأصل بصورة عميقة . فبعض المحاولات المستنسخة تصدمنا فى أشد الحقائق التصويرية وضوحا . فمثلا لم يتوافر لنا من قبل — مع المستنسخات الفنية — أن نعرف أن « موديليانى » كان يستخدم عجينة لونية بمثل هذه الكثافة والغلظة فى معالجته لسطح اللوحة . وهذه مسالة خطيرة . وقد أمكننا أن نلمسها بكل أعماقها مع لوحة الفنان المعروضة فى المعرض بعنوان « لولوت » .

وكذلك فقد أذهلنا « ماركيه » فهذا التالق الغريب الذى يشع من ألوان لوحته « حوض ميناء الهافر » التى صورها عام ١٩٠٦ يجعلنا نشعر وكأنه قد انتهى من تصويرها الآن فقط . فاللون هنا هامس مع البيوت أقوى مع بقعة السماء وانعكاسات الضوء .

وهذا النبض الحى الذى يرتعش مع تونات « بيير بونار » النادرة ، ربما لا نلمسه حيا الا فى قصائد الشعر ، لذا سموه بالشاعر . ان درجات اللون تفور عنده فى كل أنحاء اللوحة ، وتسيل على كل الأشياء ، وتبدو موضوعاته بلا فواصل أبدا ، وهو يستخدم كل الألوان تقريبا ، ومع ذلك فليس هناك أية بوصة مربعة تخلو من كل



« الحرب »
للفنان م . شاجال

هذه الألوان ولا تتداخل فيما بينها ، وهو يستخدم اللون الأبيض باستاذية قديرة ، وهو لون صعب، قلما نراه يستانس مع مجموعة الألوان المتباينة فى توافق متسق . ان كل شىء عند بونار « مفتوح » على ما يجاوره فى عالم التكوين . ذلك ما نخرج به من مشاهدتنا للوحته « رين ناتنسون ومارت بونار » فى المعرض الفرنسى .

القانون التشكيلى لهذا العصر

وكثيرا ما شاهدنا « ماتيس » والوان ماتيس ، لكننا لم نعرفه متواضعا فى تلوينه بمثل هذه الصورة من قبل . فالوانه الزيتية شفافة للغاية ، تبدو كالألوان المائية . انه مجرد تاثيرات بحركة الفرشاة على سطح اللوحة ، مغمسة بالوان مخففة ، تصنع كل هذا البهاء والنقاء اللذين هما صفتان تلازمان هذا الفنان ابدا .

واننا لنلحظ نفس الصفة تنتقل الى بابلو بيكاسو ، ونلمسها فى عمق مع لوحته المعروضة بعنوان « طبيعة صامتة براس قديم » التى صورها عام ١٩٢٣ . وبيكاسو ـ هذا الفنان العبقرى الفنان الذى « تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته التشكيلية » كما يقول جارودى ـ سنجده يلتقط كل ما تطرحه خبرات الفن الحديث، صانعا من ذلك ملامح شخصيته المميزة . لكن دون ان يزعجه هذا الهدف ، الذى يبدو عنده امرا طبيعيا وبسيطا ، على عكس كل من حاول تقليده من صغار الفنانين . ان لوحته تكشف لنا ـ وذلك عن قرب الآن ـ عن حس فريد بدرجات اللون ، هذا بالاضافة الى ما نعلمه جميعا عن احساسه الملهم الذى لا يخذله ابدا بالبناء المعمارى للوحة . ان اللون الذى يعالجه هنا هو لون واحد ، هو اللون البنى . وبدرجاته المختلفة ـ احيانا يكون ثقيلا معتما ، واحيانا أخرى يخف الى حد الشفافية المرهفة ـ استطاع أن يبنى موضوعاته الأساسية . ويقوم بيكاسو فى هذه اللوحة بتجربة مغامرة : لماذا لا يترك ارضية اللوحة الملونة بالأبيض الصريح الذى لا يقطعه اى خدش ، حينما يريد التعبير عن المناطق الفاتحة فى تكوينه ؟ ان المحاولة ليست بسيطة وغير مامونة العواقب، والتكوين هنا عرضة لخطر الانفصال. لكن بيكاسو يستطيع أن يخرج من التجربة منتصرا .

هذه جولة سريعة فى معرض « روائع التصوير الفرنسى فى القرن العشرين » . جولة لكل من احس بحاجته لان يرتوى من النبع ، بعد ان استشعر كثيرا جفاف الروح .

محمد شفيق

رؤى تشكيلية جديدة في معرض الفنان .. سليم

محمد كامل القليوبى

عالم أى فنان هو عالم مواز لعالمنا ، **وعملية الخلق الفنى هى دائما عملية تشكيل وتكوين لعالم كامل** ، وهو بالطبع ليس عالما آخر حتى وان بدا كذلك بالنسبة للفنان نفسه **ولكنه رؤية خاصة للعالم** قد تبدو غريبة وقد تبدو منفصلة عن عالمنا ولكنها بالتأكيد تحتويه وتتجاوزه بمقدار ما تختلف من فنان لآخر . وعملية الخلق الفنى عند الرسام ليست عملية صياغة لمعنى ما أو محاولة لشرح تجربة معينة ، كما نرى فى تلك العبارات المحددة القاطعة التى كثيرا ما يستعملها النقاد لتشييع نعوش اللوحات الرائعة والرديئة على حد سواء الى مقبرة المعنى . **ان ما يقدمه الفنان الحديث بشكل أساسى هو اقامة عالم كامل له بناؤه ومنطقه الخاص به ، وهو عملية جدل مستمر بين الفنان وبين الطبيعة والواقع المرئى ...**

والمتتبع لأعمال الفنان **أحمد فؤاد سليم** يدرك بوضوح تلك الرحلة الطويلة المضنية التى اجتازها والتى ربما حيرت البعض نتيجة للاختلافات التى قد تبدو شديدة فى أسلوب الفنان فى حيز زمنى محدود من عمره باعتباره فنانا متجددا يبحث دائما عن طريق جديد ويخوض عددا من التجارب الهامة المستمرة فى تناول موضوعاته التى يتفاوت احساسه بها والتى تختلف من لوحة الى أخرى ، **ان اللوحة تصبح تجربة جديدة تسلم نتاجها الى الفنان والى جمهور المتلقين ، ويصبح الفنان الذى يقدم هذه التجربة ويخوضها مكتشفا لآفاق جديدة دائما عبر العديد من التجارب التى يمارسها خلال عملية الخلق الفنى ...**

فما الذى تقدمه لنا اذن تلك الرحلة القصيرة زمنيا والكبيرة بمعيار النضج والتغيرات التى طرات على أعمال سليم ؟ وماذا وجد فناننا أو اكتشف فى رحلته تلك التى نقف على احدى محطاتها متأملين فى مساره الفنى الذى مازال يواليه مكتشفا دائما أو عارجا على بعض التقاطعات الى ما لا يمكننا التنبؤ به بأية حال ؟ .. هذا ما سنتناوله خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٦٥ حتى بداية عام ١٩٦٩ حيث يقدم معرضه ، الذى أقيم فى منتصف الشهر الماضى ، آخر وأهم مراحل هذا الفنان .

ان أعمال سليم ، فى المرحلة التى وصلت الى ذروتها عام ١٩٦٥ نلمح **ذلك الاشراق الذى يتدفق عبر الرموز والأساطير الشعبية** ، ففى تلك الفترة لجأ الفنان الى معالجة معظم لوحاته بالصبغات المحلية بألوانها المشتعلة التى تشوبها تلك الأحزان المبهمة التى يستقيها الفنان من تراث الفلكلور المصرى ، والتى تبدو فى تلك الأشكال التى تنضح بها الأسطورة ، والتى تتوزع على سطح اللوحة منفصلة عن بعضها تبحث فى ألم لا يمكن تجاهله عن الاتصال لتكملة معنى ما ، ولكن تلك الجزيئات تتلاقى فى وحدة شديدة مرهفة تجمعها رغم انفصام العلاقات بينها ، وتربطها ببعضها عن طريق التداعيات التى يحدثها كل شكل على حدة فيتم التلاقى بين تلك الرموز ثم تنفلت هاربة من وسط ضجيج الوان اللوحة الى عالم آخر لا نعرفه وربما لا يعرفه الفنان نفسه ، **ان الرموز الأسطورية تهرب** .. العروسة على الحصان رغد سقط القمر صريعا وهو مازال هلالا لم يكتمل بعد (**لوحة العروسة والهلال**) ، أو تقف العرائس الثلاث فى انتظار المخلص الذى يأتى فى صورة فارس على حصان، وقد التقط الهلال الصريع من على الأرض فأصبح فى يده سيفا يحمل أملا بالهروب من اللوحة (**لوحة العرائس**)، أو يدفع الصبى عربته أو يطاردها وهى تعدو خارجة من اللوحة (**لوحة الصبى والعربة**) .. وتعدو جميع الرموز الأسطورية المستلهمة من الفلكلور المصرى هاربة وقد أثقلها ضجيج الألوان الزاهية .. ضجيج الأصباغ المحلية



تحية وتعزية الى ج . هـ . آرب

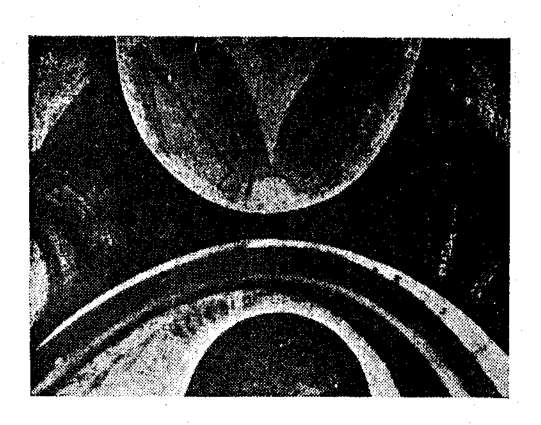
والزخارف الشعبية ، وهى تعدو الى عالم لا نتبينه ولا نعرف كنهه تطاردها مخاوف وأحزان شديدة ينضح بها السطح البهيج اللامع للوحاته وهى تجثم فوق صدر المتلقى من خلفية اللوحـــة لتتركه يواجه فراغ اللوحة وزخارفها بألوانها البهيجة متحسرا على أساطيره وهى تنفلت هاربة مغلفلة بالرعب ومليئة بالمخاوف القاسية .

الرمز والأسطورة

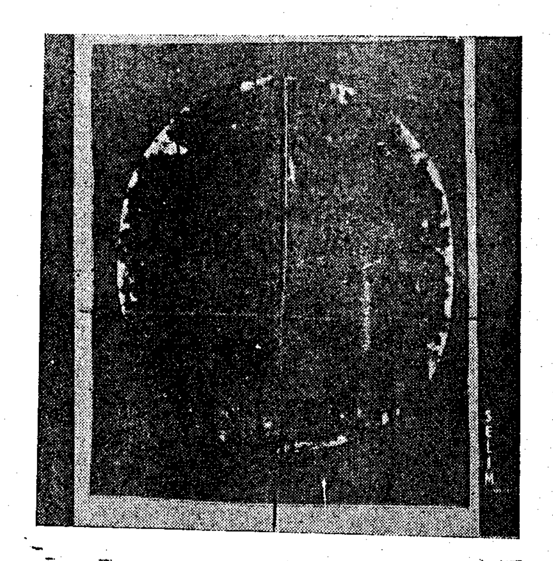
ان الأســطورة هنا هى ما يعــرفها **هرمان بروخ « بسذاجة البداية ولغة الكلمات الأولى والرموز البدائية التى يجب على كل عصران يكتشفها بنفسه »** ، وأبطاله الأســطوريون فى تلك الفترة الموغلة فى الرومانسية ، أبطال يتهاوون صرعى تجاه الواقع الاجتماعى أو ينفلتون من جانبى اللوحة هاربين من مصير غامض لا نعرفه الى مصير أشد غموضا لا يمكننا التكهن به ، وليس أبطاله الأسطوريين من الطراز الذى يمكنه أن يعى قضية يطرحها وضــع اجتماعى معين .. انهم رموز أسطورية تنتهى قضاياها بالهرب وتهرب حاملة مشاكلها وآلامها ومخاوفها الى خارج اللوحة لتستريح فى تلك المرحلة على أنغام الموسيقى ، الموسيقى التى تتحول الى نغمات لونية يعالج بها الفنان أرضيات لوحاته ، وتخلع عرائسه ملابسها الأسطورية وتجلس لتعزف على البيانو أو الفلوت كما فى لوحاته المتعددة التى يضعها تحت عنوان (**موسيقى**) ، او تغرق فى الجنس تبحث فيه عن مهرب من رتابة العالم ومشــاكله فى ثلاثيــاته الرمادية عن الجنس ، ولكن ذلك الهروب الذى يتم فى اللوحات الأخيرة من تلك المرحلة يبدأ فى اكتساب بعد جديد ، **انه يقود الفنان الى البحث عن اتصال .**

صراع الألوان

وتبدأ علاقة الرجل بالمرأة تلح على ريشته فيشرحها ويعريها ، **فالجنس ليس وسيلة للراحة وليس شيئا حادا مفرغا من محتواه** ، أن الفنان يتوقف فجأة ليراجع هروب أساطيره المنتظم وانفلاتها من اللوحة ، ان مشكلة الصلات بين الرجل والمرأة تظهر وتتقلب على كافة أوضاعها فى الرماديات الهادئة والخطوط التى تنطلق بحرية شديدة لتعرى العلاقة بين الرجل والمرأة من جميع قيودها ، وفى هذه الثلاثيات تبدأ الوان الأصباغ المحلية وبريقها فى الاختفاء وتحل الالوان الرمادية والسوداء بدرجات مختلفة لتعالج الصلة بين الرجل والمرأة .. ثم تبــدأ الصلات فى الاتساع لتشمل رموزه الهاربة فيعود مرة اخرى يجمع شتاتها ويطاردها ويضعها من جديد فى لوحات ضخمة لتواجه صراعا لا مفر منه ، ويتحول الهــدوء والركود السلبى للرموز على سطح اللوحة الى صراع حاد يخوضه الفنان مع أشكاله ورموزه وألوانه أيضا ، وفى هذه المرحلة تتحول رؤية الفنان الى أن تصبح كما يقول **جارودى** : « **عمــلا ايجابيا يتعدى فكرة التامل التقليدية فى التصــوير ليشــمل خبرة الانسان الذى يستكشف الدنيا والأشياء ويعى مستقبلها ، كما يدرك بالأخص الفعل الايجابى الذى يستطيع أن يمارسه لكى يغيرها .** » . وتبدأ الرموز فى التجمع على سطح اللوحة لتتشابك فى صراع حاد ، الفارس يعتلى فرسه وتحتــه صلبان وخلفه صليب وأمامه ساعة حسب الشرح الذى يضعه فى صورة العناوين الطويلة للوحات تلك المرحلة ، وتتشابك الأشكال لتخوض صراعا شــديدا ، ويلتحم الفارس بالفرس وبالصلبان وبالزمن ويتحول الى كتلة هلامية ذات شكل انسيابى ، وتخوض تلك الأشكال الملتحمة والمتصارعة فى نفس الوقت صراعا آخر مع الأرضيــة السوداء التى تهم بابتلاعها ، **وفى غمرة ذلك الصراع المركب تبدأ معركة من نوع آخر ...** الخط الأخضر يخوض ظلام الخلفية ويحدد خط السير مخترقا اللوحة ومؤكدا لوجوده ويصبح عنوان اللوحة القصير (**صراع الأخضر** ـ ١٩٦٧) .



تنويعات على الدائرة



تنويعات على الدائرة

صراعات الرموز والألوان التى تتجمع بتكاثف شديد لتواجه هزائم متتالية فى صراع لا ينتصر فيه سوى خطوط من الألوان تشق اللوحة لتمتد على الجانبين

وتبدأ رموز الأسطورة فى الصراع وقد تجمعت بانجذاب شديد كأقطاب مغناطيسية مختلفة لتبدأ الصراع ، وفى لوحة « **عروستا البحر وفى اليمين طبق وسمكة أو (صراع الرمز – ١٩٦٦)** » تفرغ الأسطورة من محتواها الذى لم يعد قادرا على تحمل مشاكل العصر وهمومه ، وتبدو الرموز عارية وقد تخففت من أثقالها لتخوض صراعا فيما بينها ، **ان عالم الفنان يبدأ فى أن يخوض جدلا شديدا ، ويتحول الى تجارب متصلة فى العديد من اللوحات ، ويمارس الفنان باخلاص شديد احساسه بتجربته مع الرموز والأساطير والألوان ...** الرموز تتعرى وتتصارع ، والألوان تطفو فوق بعضها متضخمة تحاول الخروج من اللوحة بمساعدة الأشكال الدائرية التى تتكسر على أطراف اللوحة ولكنها تترك المتفرج يكمل الدوائر فى الفراغ ويعانى انتصار ألوان على هزائم ألوان أخرى ، ويبرز الأسود معلنا انتصاره على البرتقالى بحركة التفاف وحصار كامل يضم التكوين الذى استلقى مهزوما على سطح اللوحة جاثيا على ركبتيه يبتلع نفسه كما فى لوحة « **ارتباط فى الوسط حوله ثلاث دوائر أو (صراع الأسود – ١٩٦٧)** » . وترتفع فى تلك المرحلة النغمات اللونية وتصبح الموسيقى تجسيدا لحزن الهزيمة فى « **تقسيمات حزينة الى چينا** » « **تقسيمات (حزينة أيضا) للسلام** » . وفى « **بكائيته الراقصة من سبع نساء** » يتحول البرتقالى والأخضر المعتم الى ألوان منكسرة حزينة تعانى هزائم متلاحقة فى أو تستدير لتحتوى الأشكال المنهكة بعد معارك دامية ، ويتحول العالم الى صراع مستمر تغتال فيه الآثار الرومانسية الباقية ، وتتساقط كل التأملات الحالمة التى كانت معلقة على أهداب الأساطير قبل أن تغمض عينيها ثم تفتحها من جديد على واقع شديد القتامة يتحول فيه الانسان الى مضطهد (بكسر الهاء) ومضطهد (بفتح الهاء) ، الى صائد وفريسة ، ويتمدد على مائدة كوجبة دسمة لاناس آخرين يتأهبون لالتهامه كما فى لوحة « **انسان متمدد فوق مائدة قصيرة حوله ثلاثة عشر وجها أو (صراع الأكل)** » وتبتذل مقدساته وتأخذ أساطيره فى التحلل ، وفى لوحة « **الچيوكوندا تنظر فجأة ثم تتحرك أو (القرن العشرين)** يتزايد احساس الفنان بخواء الأسطورة وعجزها .. لوحة الچيوكوندا تتدلى فى فرغ تضيئه الألوان الزاهية وتكاد أن تكون ميدالية على صدر القرن العشرين ، قرن المعبودات الجديدة التى تصل الى قمة ابتذال الأسطورة باحلال **برچيت باردو** محل فينوس **وثريا** محل **برنيس** ، وتقام المؤسسات المتخصصة فى صنع الأساطير الجديدة واحلالها محل مقدسات العالم التى تتهاوى صريعة لترتفع على انقاضها أساطير جديدة من صنع شركات الاعلانات ومجلات الفضائح .

وتصل المأساة الى ذروتها ليعيشها الفنان فى لوحته « **أحزان يونيو** » التى تنتهى بها هذه المرحلة فى بداية عام ١٩٦٨ ، وتموت الأشكال مطعونة على سطح اللوحة الأسود وهى تقاوم بيأس تمزقات شديدة وقوى تجتذبها من جانبى اللوحة ، ويخرج الفنان من هذه اللوحة أو من هذه التجربة وقد انهار ذلك العالم الحافل بالأساطير والرموز ليبدأ مرحلة جديدة .

البحث عن الشخصية المصرية

وفى هذه المرحلة يخوض **سليم** عددا من التجارب الهامة اذ يسلك طرقا مهددة دائما بأن تنهار جوانبها لتطمس معالم عمله ، ولكنه يخوض هذه الطرق ويوغل فيها مع احساسه الشديد بالخطر الذى يكمن فى السير فيها ، وبأهمية أن يسلكها مهما كلفه الأمر دون أن يأبه للتهديدات المستمرة التى تطرحها طبيعة هذه الطرق .

وعبر التجارب العديدة على لوحات صغيرة يبدأ فى اكتشاف هذه الطرق من جديد ، انه يبدأ بحثه بتلك المغريات الشديدة التى يقدمها فى بحثه عن الشخصية المصرية خلال التراث الاسلامى الحافل بالطرز المعمارية ومظاهر الحياة ، ولكن هذه المغريات تنطوى ايضا على خطر شديد ، وهو خطر الانسياق وراء العديد من التجارب التى تمت فى أعمال الكثير من الفنانين فى الشرق والغرب . ولكن الأمر يبدو مختلفا عند سليم فان ما يمارسه حقا **هو اعادة اكتشاف** ، وفى هذه التجارب تبدو زخارف الارابيسك وهى تبرز فجأة من خلال ضباب الألوان الباردة التى استعملها الفنان فى بداية هذه المرحلة ، وفى عشرات اللوحات الصغيرة التى يعالج فيها

الفنان هذا الطابع تبدو هذه الزخارف فى أشكال بلوزية، أن التكرار الذى يلازم الموتيفة الواحدة فى الفن الاسلامى مع استعمال تلك الألوان الضبابية يجعلها تبدو كما لو كانت شكلا واحدا وقد نظر اليه من خلال شكل بلورى فتكرر فى أشكال متعددة .

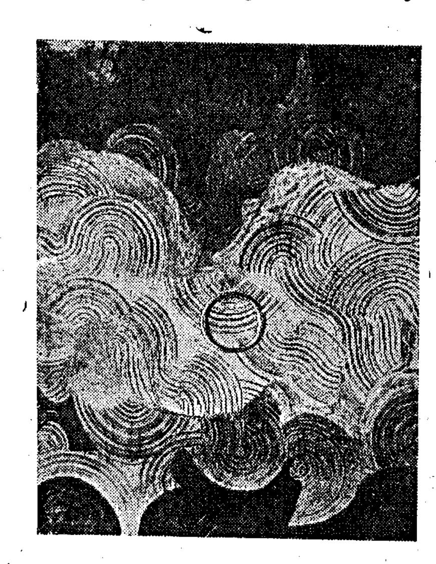
ولكن الفنان يعثر على هذا الشكل وكأنه يطل عليه فارضا نفسه ومؤكدا وجوده رغم ضباب الألوان التى يغلب عليها الأبيض المائل الى زرقة خفيفة تعطى مظهرا خادعا بالشفافية ، ولكن الفنان يطاردها ويعريها من ذلك الضباب الذى يغلفها فتتضح تماما ويدب الدفء فيها مرة أخرى باستعمال ألوان دافئة صريحة ، ويضعها فى ثلاثيات تبدو فيها اللوحة العارية ذات الألوان الدافئة بين لوحتى البداية بألوانها الضبابية الباردة وقد ظهرت مؤكدة نفسها بوضوح شديد ، وهنا ينتقل سليم الى تناول نفس الموضوع على عدد من اللوحات الكبيرة **يستغل فيها حاسته النقدية القوية فى استخدام هذه الأشكال ،** وهو يعى بشكل أكدته تجاربه المتعددة فى اللوحات الصغيرة فى الفن الاسلامى ، الامكانيات التى يقدمها له هذا الفن وطابعه الخاص فى معالجة الأشياء واهتمامه الشديد بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالموضوع ، فان أهم ما يميز الفن الاسلامى هو : ((**انه فن متأثر بمفهوم الاسلام للعالم وللانسان ولله ان مهمة الفن كما يراها الاسلام ليست هى مجرد تصوير المرئى ، وانما هى جعل غير المرئى مرئيا . ان مهمة الفن الأسلامى هى تصوير النظام المقدس للكون والمجتمع وتصوير القوانين التى تتحكم فيها ، وهى القوانين التى تبدو ملموسة أكثر ما تبدو فى القانين الموسيقية والاتساق والايقاع الموسيقى**))

(روجيه جارودى ــ الاسلام والحضارة) . وبادراك الجانب التجريدى والموسيقى فى هذا الفن يبدأ سليم فى تلك اللوحات الضخمة التى يستلهم فيها هذا الفن ويستخدمه خارج نطاق وظيفته الزخرفية ناجيا من خطر الانزلاق وراء اضفاء الطابع الاسلامى على لوحاته ، انه يستخدم هذا الطابع وهذه الأشكال فى التعبير عن تجاربه الجديدة دون أن يضفى هذا الطابع ، وبين عمليتى الاستخدام والاضفاء فارق كبير ، فالأولى تعود بالفن الاسلامى الى مهمته الأصلية كفن وظيفى بينما تجرده الثانية من مهمته وتحيله الى مجرد أشكال زخرفية ونقوش على سطح اللوحة لا تؤدي أية مهمة سوى ابتذال اللوحة والفن الاسلامى على حد سواء ...

وفى اللوحات التى يستخدم فيها سليم تلك الخصائص المميزة للفنون الاسلامية يستعمل الألوان باقتصاد شديد مؤكدا الخصائص التجريدية والموسيقية لهذا الفن . وفى معظم هذه اللوحات يستعمل أساسا اللونين الأبيض والأسود مع درجات رمادية ، يستلهم فيها الفنان **الحروف العربية** التى تتحور على سطح اللوحة الى كائنات تعود من جديد لتتصارع فى حدود أشكالها المائلة الى الاستدارة ، والتى تتطاول الى أعلى والى أسفل اللوحة وتكاد أن تكتسب أشكالا آدمية ، ويبدأ صراع الألوان من جديد سواء فى الدرجات المتعددة للون الأبيض التى يضعها الفنان بمهارة شديدة ، أو فى الألوان التى تبدو وكأنها تنبثق فجأة من الأرضية البيضاء فى مساحات قليلة كاللون الأحمر والأخضر ليدفعا المتلقى الى أن يخوض صراعا داخليا بين الانفعالات التى تتطابق مع الصفات اللونية للرسم ، أو التى تتحول فيها النقوش الاسلامية الى أن تصبح تكوينا لجسد امرأة تحمل السمات التى يحملها المعمار الاسلامى .

صراع الشكل واللون

ولكن الفنان ينتقل فجأة الى طريق آخر ، ويعانى الفنان فى منتصف هذه المرحلة قلقا شديدا ، ان الطريق الاول الذى اجتازه فى بداية هذه المرحلة بنجاح ملحوظ يقدم اغراءات جديدة بالمغامرة ، ولكنها لاتنجو تماما فى هذه المرة من الأخطار الشديدة . ان الفنان يترك (مؤقتا) أشكال الزخارف الاسلامية التى بدت فى المرحلة الأولى وهى تتحور الى أن تقترب من الأشكال الانسانية وتطابقها فى بعض الأحيان أو تعطى احساسا شديدا بها فى أحيان أخرى ، **وينتقل الى معالجة الطبيعة نفسها ،** ويستعمل الفنان فرشاته بمهارة شديدة فى تعرية الأشكال وتحليلها الى مكوناتها وقد انبسطت أمامه على سطح اللوحة مسلمة نفسها بتراكيبها وعلاقاتها الشكلية واللونية ، وتعطى تلك الأشكال والألوان ايحاءات شديدة بالطبيعة ، بالأرض والسحب والنباتات وقد تحددت فى أشكال دوائر وأجزاء من دوائر ، أنصاف دوائر بالأحمر والأبيض الذى يحده قوس رمادى عن الخلفيات البيضاء التى يضعها فى معظم لوحات هذه المرحلة وهى تكاد تهبط أو تسقط من أعلى اللوحة ، أو تكاد تكون سحبا سوداء هائلة



الدوامة والدائرة